Încercări de hermeneutică religioasă şi estetică

Iolanda Misievici

1. Preambul

„Omul modern trăieşte cotidian sub apăsarea schemei antitetice dintre individ şi totalitate. Viaţa lui comunitară nu este 'communio' ci 'societas', iar reacţia sa violentă şi justă la colectivism îl conduce la individualism – care este, paradoxal, şi premisa acestuia – de vreme ce nu are altă alegere. Tradiţia noastră creştină nu i-a dat antropologia care l-ar justifica ca persoană, de vreme ce era văzut, chiar în Biserică, când prin prisma individualismului, când prin prisma colectivismului. Liturghia presupune şi conduce la o antropologie în care omul nu e înţeles decât ca 'zidire nouă în Hristos'. Liturghia, care nu face teologie şi nu defineşte, ci arată şi descoperă, răspunde la întrebarea 'ce este omul' arătând spre Hristos ca omul prin excelenţă, adică omul unit cu Dumnezeu, omul îndumnezeit. În comuniunea 'celor sfinte' care se oferă 'sfinţilor', busola arată automat către cel 'Unul Sfânt, Unul Domn, Iisus Hristos'. Acela cu care omul unit prin Sfânta Împărtăşanie devine ceea ce este cu adevărat: om total. Aceasta este experienţa celui care participă la Liturghie. Dar ce se întâmplă când el va 'ieşi în pace' şi va reveni în lume?"

Este problema de fond şi întrebarea tulburătoare a lui Ioannis Zizioulas[1].

Mutatis mutandis, problema se poate pune în termeni asemănători şi pentru estetică, acolo unde artistul şi opera lui (sau creaţia şi experienţa lui estetică) devin concepte interşanjabile; este înţelesul pe care îl dă Mikel Dufrenne[2] atunci când afirmă că artistul, pe măsură ce zămisleşte opera sa, devine şi spectatorul acesteia, un fel de a fi situat în relaţie „apel-răspuns", cum ar spune Paul Ricoeur, citându-i pe Gadamer şi Collingwood.

Pentru estetică, întrebarea ar fi: putem vorbi despre o fenomenologie a experienţei estetice doar în ceea ce-l priveşte pe spectator, excluzând experienţa artistului, chiar dacă această situaţie contrazice realitatea mai susmenţionată, cea a coincidenţei între operă şi receptare? Arta are o semnificaţie metafizică, prometeeană şi credem că acest lucru e posibil numai întrucât artistul a fost capabil, prin voinţa lui ascunsă şi triumfătoare, să inventeze o nouă lume.

Dar nu întotdeauna artistul, ca persoană, şi-a menţinut trăsăturile genialităţii. O estetică întreprinsă doar din perspectiva spectatorului, nu şi a creatorului, ne-ar scuti de dezamăgirea de a afla că Picasso şi Mahler erau tiranici şi egolatri, că Verlaine, Gauguin şi Modigliani erau alcoolici, că Schumann a murit nebun, că Van Gogh a fost un schizofrenic şi Proust - un introvertit timid, etc.

Esteticul – ca stare, sentiment şi atitudine - se naşte la graniţa dintre „viaţa estetică a creatorului şi experienţa estetică a spectatorului"[3]. Constatăm că orice reflecţie asupra artei, din orice perspectivă am dori s-o întreprindem (sociologică, antropologică sau a fenomenologiei spiritului hegelian) porneşte de la activitatea creatoare, de la opera propriu-zisă, asumând şi posibilele dezamăgiri invocate mai sus, pe care le-am putea avea în legătură cu artistul. Reflecţia asupra experienţei estetice

---

[1] Ioannis Zizioulas, CREAŢIE ŞI EUHARISTIE (Bucureşti: Bizantină, 1999), pp. 19-20.
[2] Mikel Dufrenne, FENOMENOLOGIA EXPERIENŢEI ESTETICE (Bucureşti: Meridiane, 1976).
[3] id., vol. I, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

pare să orienteze atenţia către spectatorul care contemplă opera de artă, impropriind-o sau dezicându-se de ea. În acest punct se naşte o dificultate particulară, pe care am putea-o relata în următorii termeni: orice experienţă estetică se defineşte prin obiectul care o provoacă şi pe care, deci, îl vom numi obiect estetic. Acest obiect însă nu coincide cu opera de artă *sui-generis*, aşa cum apare ea constituită ca rod al creaţiei artistice; obiectul estetic – după cum spune Mikel Dufrenne – nu poate fi definit decât corelatul experienţei estetice.

Se intră într-un cerc problematic pentru că va trebui să definim obiectul estetic prin experienţa estetică şi experienţa estetică prin obiectul estetic, or, această problematică complexă a relaţiei Subiect-Obiect este asumată de fenomenologie şi ea defineşte intenţionalitatea ca relaţie de solidaritate între noeză şi noemă, aşa cum au înţeles-o, pornind de la Husserl, J.P. Sartre şi Merleau-Ponty în spaţiul fenomenologiei franceze[4].

Cercul problematic din estetică are o semnificaţie antropologică, care se va regăsi constant în tema despre percepţia estetică şi el dă, cumva, mărturie despre faptul că sensibilul exaltat prin acest tip de percepţie ar reprezenta – potrivit unei formulări mai vechi – actul comun al celui ce simte şi a ceea ce este simţit sau, altfel spus, „între lucru şi cel care-l percepe există un acord interior oricărui logos"[5].

în istoria esteticii, se pare că primul care a propus această temă a „Einfühlung"-ului, devenită celebră la începutul secolului al XX-lea, a fost anticul Democrit. Filosoful este menţionat datorită unui aforism ce poate fi considerat ca expresie a teoriei mimetice în plan moral: „Trebuie să fim buni ca să-i imităm pe cei buni" – spune el. Într-o interpretare modernă, în care se poate regăsi germenul teoriei empatice dezvoltată de filosoful german Theodor Lipps la începutul sec. al XX-lea, acest aforism transferat în plan estetic ar da următorul înţeles: nu am fi capabili să percepem şi să apreciem o operă de artă dacă însuşirile emoţionale ale acesteia nu ar corespunde unor sentimente analoge din noi înşine[6].

2. Experienţa religioasă şi discursul fenomenologic; despre avatarurile unei interpretări comprehensive

Pornim de la aserţiunea că există multe experienţe ale omului, precum: religioasă, metafizică, estetică, ludică, magică, tehnică, ştiinţifică, etc. şi că aceste experienţe, în funcţie de centrul de greutate şi semnificaţie pe care-l pot avea la un moment dat, sunt capabile să refacă la nesfârşit „termenii unui eventual triunghi al înţelegerii noastre, anume omul, ceea ce inevitabil îl transcende şi comunicarea omului cu o posibilă transcendenţă"[7]. Acest triunghi asumat din perspectiva multiplelor experienţe ale omului ar putea justifica nevoia de recurs la tradiţie sau, dimpotrivă, abandonarea din partea omului modern a semnelor sau locurilor dintr-un discurs, pe care hermeneutica le-ar putea clarifica.

---

[4] id. ibid. p. 24.

[5] id. ibid.

[6] vezi şi „intropatie" în DICŢIONAR DE ESTETICĂ GENERALĂ (Bucureşti: Politică, 1972), pp. 180-181; temeiuri ale abordării acestei teme din perspectiva unor posibile analogii sau diferenţe privind experienţa estetică şi cea religioasă ne-au fost oferite şi de volumul colectiv FENOMENOLOGIE ŞI TEOLOGIE (Iaşi: Polirom, 1996).

[7] Ştefan Afloroaiei, „Metafizica şi experienţa religioasă. Analogii posibile" – Postfaţă la FENOMENOLOGIE ŞI TEOLOGIE, op. cit., p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar dacă omul refuză vorbirea despre un anumit gen de comunicare cu divinitatea sau cu propria-i fiinţă, chiar dacă nu mai vorbeşte despre destin, mântuire sau transfigurare a istoriei, cert rămâne un fapt: „orice formă de discurs /.../, soteriologic sau edificator, comportă o intenţionalitate cel puţin pragmatică, care ţine de o anumită formă a vieţii noastre sensibile"[8].

Aserţiuni ale comprehensiunii

▲ Împreună cu Paul Ricoeur, vom afirma că este posibilă o fenomenologie a religiei, întrucât există sentimente şi atitudini absolute care „pot fi calificate drept religioase în virtutea disproporţiei interioare relaţiei dintre apel şi răspuns"[9]. Aceste sentimente şi atitudini transgresează autoritatea reprezentării cu care s-ar afla în relaţie conceptul de intenţionalitate, marcând cumva desprinderea subiectului de orice dominaţie a sensului. La Husserl, o astfel de relaţie a rămas „punctul de plecare şi, deopotrivă, finalitatea cercetărilor pe care le-a întreprins. Ea survine ca o mare şi utilă prejudecată sau ca un prealabil al înţelegerii noastre. Va cunoaşte, în chiar paginile lui Husserl, mai multe interpretări: intenţie-intuiţie, semnificaţie-împlinire, noeză-noemă, etc.", altfel spus corelaţia esenţială între „a apărea şi ceea ce apare" [10].

Desprinderea subiectului de orice dominaţie a sensului este ceea ce s-a numit iniţial la Schleirmacher „sentimentul de dependenţă absolută" pe care-l trăieşte conştiinţa noastră sau este „ceva cu totul altfel" la Rudolf Otto, „sentiment de încredere fără rezervă, în pofida a toate, în pofida suferinţei şi a răului" la Karl Barth şi Rudolf Bultmann, „sentimentul de apartenenţă la o economie a darului" la Paul Ricoeur, „sentimentul de a fi precedat în ordinea cuvântului, iubirii şi existenţei" la Rozenzweig sau „sentimentul ultimului lucru" la Ştefan Afloroaei[11].

▲ Atitudinea fundamentală şi sentimentul absolut sunt plasate în perimetrul religios sub semnul rugăciunii, care se poate desfăşura urmând mai multe registre: de la plângere, implorare şi cerere până la amplitudinea de laudă. Analiza fenomenologică în perimetrul religiei – fiind posibilă în virtutea „disproporţiei interioare relaţiei dintre apel şi răspuns" despre care vorbea Paul Ricoeur – face necesară următoarea precizare: relaţia epistemologică dintre întrebare-răspuns este principial diferită de relaţia teologică între cei doi termeni, măcar din două puncte de vedere. Pe de o parte, credinţa (sau teologia) nu dau răspunsuri la problemele nerezolvate de ştiinţă sau filosofie iar, pe de altă parte, răspunsul religios este „ascultător, în sensul tare al unei ascultări în care este recunoscută, mărturisită, confesată superioritatea, adică poziţia de Înălţime a apelului"[12].

▲ Când vorbim de rugăciune sub semnul implorării, cererii, plângerii, laudei, etc., noi recurgem la o formă de meditaţie prin limbaj, care este subsumată unei meditaţii culturale şi istorice. Deja enunţarea acestui fapt incumbă o mare dificultate

---

[8] id. ibid.
[9] Paul Ricoeur, „Experienţă şi limbaj în discursul religios" în FENOMENOLOGIE ŞI TEOLOGIE, op. cit. p. 15.
[10] id. p. 16.
[11] v. ÎNTÂMPLARE ŞI DESTIN (Institutul european, 1993)
[12] Paul Ricoeur, op. cit. p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

pentru fenomenologia religiei, dacă pornim de la adevărul stipulat de însuşi P. Ricoeur (în eseul pe care-l analizăm) şi anume acela că religia este precum limbajul care nu poate fi altfel realizat decât în limbi (faţă de limbajul artei care este universal şi nu solicită o decodare specială; muzica ocupă un loc privilegiat, fiind metalimbaj – n.n.). Or, acest lucru presupune existenţa unei hermeneutici textuale sau scripturare care face ca fenomenul religios să se prezinte – cum spune atâta de plastic Paul Ricoeur – asemenea unui „arhipelag dislocat fără ca nicăieri să ne putem asigura de universalitatea fenomenului religios"[13]. Autorul invocă Scripturile evreieşti şi creştine, iar cercurile hermeneutice pe care le implică aceste religii ne vor ajuta să detaliem actul religios din punct de vedere fenomenologic.

Primul cerc se constituie în jurul ideii centrale că atât religia iudaică cât şi cea creştină se întemeiază pe Cuvântul lui Dumnezeu, prezent doar în scrierile considerate sfinte, ceea ce face ca între Cuvântul lui Dumnezeu şi Sfintele Scripturi să se instaleze un raport de circularitate, în măsura în care Cuvântul este considerat drept instanţă întemeietoare a Scripturii, iar Scriptura apare ca locul de manifestare a Cuvântului. Altfel spus „Cuvântul nu poate atesta funcţia sa de întemeiere fără să recurgă la Scripturi /.../ dar Scriptura nu s-ar putea susţine ca manifestare decât în calitate de urmă lăsată de Cuvântul care a întemeiat-o. Cerc, deci, al Cuvântului viu şi al urmei scripturare"[14].

De aici decurg două consecinţe importante care sporesc, fiecare în parte, dificultatea întreprinderii unui discurs fenomenologic în perimetrul religiei:

- putem proclama primatul Scripturii asupra Tradiţiei şi chiar poziţia exclusivă a ei – după cunoscuta formulă a Reformatorilor „Sola Scriptura" – deşi, la rigoare vorbind, nu putem găsi nicăieri o Scriptură pură, liberă de orice interpretare; deducem că între tradiţia care ar vrea să conserva textul scriptural păstrând fidelitatea originară şi multitudinea interpretărilor creative înregistrate de-a lungul istoriei se interpune un blocaj sau o rivalitate care nu a încetat niciodată să funcţioneze;
- o a doua consecinţă importantă priveşte tradiţia constituită prin intruziunea sau contaminarea influenţelor reciproce venite din partea culturilor adiacente; în cazul Scripturilor evreieşti e vorba de ansamblul culturilor milenare ale Vechiului Orient (Egipt, Mesopotamia, Persia), în timp ce Scripturile iudaismului celui de-al Doilea Templu şi ale creştinismului care se năştea au întâlnit elenismul care a făcut posibilă traducerea Bibliei ebraice în limba greacă de către cei Şaptezeci, eveniment major al culturii religioase care a întemeiat dialogul dintre Ierusalim şi Atena.

Fie că acceptăm sau refuzăm acest fapt istoric, noi rămânem moştenitorii direcţi ai acestui lung dialog, plasat şi el sub forma cercului, în care se pot discerne semnele unei elenizări a iudaismului sau islamismului, sau chiar o creştinare a elenismului, după cum afirmă valoroşi medievişti contemporani.

Biblia ebraică şi Vechiul Testament nu sunt sinonime în tradiţia iudaică, întrucât evreii consideră ca număr doar 24 şi nu 39 de cărţi (cât cuprinde, în realitate, Vechiul Testament); mai mult decât atât, conceptul ca atare de „Vechiul Testament" nu poate fi asimilat celui de „Biblie ebraică" şi pe motiv că poate duce la confuzii

---

[13] id., p. 17.
[14] id., p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

antiiudaice (Vechiul Testament ar fi Revelația „învechită" a lui Dumnezeu care ar fi înlocuită cu Revelația din Noul Testament[15].

Între gândirea ebraică și conceptualitatea de origine grecească, înglobând pe evrei, musulmani și creștini care interpretează sursa greacă spre a înțelege mai bine propriile lor surse scripturare, se interpune faptul istoric al unui destin (destinare?) de natură phorică (de la gr. *phorein* – a duce, a purta, a asuma alteritatea, cu păstrarea identității proprii). Astfel, întâlnirea sau contaminarea nu înseamnă pierdere ci câștig, chiar dacă un alt Logos decât cel al Scripturilor evreiești, creștine și islamice s-a interpus permanent între credincioși și cuvântul viu al Dumnezeului fiecăruia, pentru că „Scriptura crește odată cu cei care o citesc" (Albert cel Mare).

▲ Cercul final este asemenea unui corolar de înțelesuri; oricât de amplă, coerentă și esențială ar putea fi la scară istorică o religie, o confesiune, o școală filosofică, adeziunea noastră capătă un caracter particular și deci singular. Este poate hazardul nașterii sau întâmplarea unei conversiuni dar acest ultim cerc, care ar putea fi numit existențial, dă mărturie despre valoarea celebrului pariu pascalian într-un timp istoric în care religia a devenit imperativ necesară, singura în măsură să recupereze natura alterată a ființei și să-i redea demnitatea ontologică și originară.

Ceea ce reține atenția în acest eseu al lui Paul Ricoeur este propunerea de a analiza Biblia și dintr-o altă perspectivă, respectiv ca literatură, doar pe baza structurilor sale textuale, renunțând la exegeză și pornind de la ceea ce Northrop Frye numește „Marele Cod" (am putea traduce sau ar putea însemna limbajul biblic considerat în registrul său metaforic). Credem că această perspectivă, însumată cu cea fenomenologică, ar putea face vorbire despre avatarurile unei interpretări comprehensive – dar nu exhaustive.

„Numai pe calea poeziei ne putem apropia mai mult de limbajul kerigmatic al Bibliei când el proclamă, într-un mod metaforic: Domnul este stânca mea, cetățuia mea; eu sunt Calea, Adevărul și Viața; acesta este trupul meu..., etc."[16]

Marele Cod explică coerența internă a textului biblic printr-o ingenioasă repartizare a imaginilor și a tipologiilor asemenea unor scări în forma literei U, ceea ce sugerează simultan direcția ascendentă și cea descendentă, culmea și abisul sau, altfel spus, scara paradisiacă sau apocaliptică (care în viziunea autorului sunt tipologic echivalente) și cea demonică.

Ca perspectivă sinoptică, Biblia apare ca un mare text polifonic, compus din rețele complexe de corespondențe între tipuri și antetipuri, care face să se intersemnifice Exodul evreilor și Învierea lui Hristos, Legea de pe Sinai și Noua Lege a Predicii de pe Munte, Creația după Geneză și Prologul Evangheliei lui Ioan, etc. Pe scara ascendentă a culmilor, N. Frye plasează figurile Edenului, Țara Făgăduinței, Darul Legii și al Sionului, al Doilea Templu, Împărăția proclamată de Iisus, Messia evreilor și cea de a doua venire așteptată de creștini; pe scara descendentă a abisului se situează Paradisul pierdut și Cain, robia egipteană, Babilonul, profanarea celui de al Doilea Templu, Roma și Nero, etc.

---

[15] v. conceptul de „Biblie" în Jakob J. Petuchowski și Clemens Thoma, LEXICONUL HERDER AL ÎNTÂLNIRII IUDEO-CREȘTINE (București: Humanitas, 2000), p. 39.
[16] Paul Ricoeur, op. cit. p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzia autorului, mulată pe credința sa intimă, este că teoria Marelui Cod se validează prin coerența câmpului simbolic, care are la bază o structură centripetă, foarte mult asemănătoare *sinelui* fenomenologic.

Ceea ce înseamnă pentru cultura modernă mișcarea „centrifugă" a textului în limbaj argumentativ și demonstrativ (care repudiază metafora) încearcă să recupereze Marele Cod prin mișcarea „centripetă" în limbaj metaforic-poetic, care-și sporește neîncetat valențele de re-semnificare prin fiecare lectură a Sfintelor Scripturi. Astfel, marele text polifonic al Bibliei se poate numi o *poetică* în sensul modern al termenului, care înglobează genul de discurs narativ, prescriptiv, profetic, sapiențial, imnic, scrisori, parabole, etc. Această polifonie a textului pe genuri de discurs nu trebuie însă absolutizată. Când vorbim, de exemplu, de marea tradiție rabinică (Tora, Profeții și alte Scrieri) noi ne aflăm în preajma altui orizont de limbaj și experiență religioasă, care face rostire despre trei moduri diferite de a articula Cuvântul și Scriptura. Luate separat, ele constituie o lectură sincronică dar structurată în trei Scripturi; luate împreună, ele formează Cartea desprea care iudaismul va spune în ce mod poate fi considerată închisă și deschisă[17].

După cum aminteam deja, Biblia ebraică reunește cele 39 de scrieri ale Vechiului Testament în 24, după preferința de a uni cele 2 Cărți ale lui Samuel, cele 2 Cărți ale Regilor, cei 12 profeți mici, Ezra și Neemia, cele 2 Cărți ale Cronicilor în câte una. Aceste 24 scrieri biblice sunt împărțite în 3 grupuri distincte, care se succed după cum urmează: 1 – *Pentateuhul* („Tora", ceea ce înseamnă atât învățătură cât și lege), 2 – *Profeții* („Nevüm"), 3 – *Scrierile* („Ketuvi..")

În „Tora" se găsesc cele 5 cărți ale lui Moise; în Canonul profeților se găsesc nu numai cărțile ce poartă numele profeților ci și cărți istorice precum Josua, Judecătorii, Samuel și Regii, care povestesc despre epoca în care au fost activi profeții, iar în Canonul Scrierilor se includ Psalmii, Pildele lui Solomon, Cartea lui Iov, Cântarea Cântărilor, Carte Ruth, Plângerile lui Ieremia, Eclesiastul – Cohelet, Cartea Esterei, Daniel, Ezra, Neemia și Cronicile[18].

Tradiția rabinică sugerează acest tip de analiză defalcat pe 3 nivele, întrucât fiecare dintre nivele are propria demnitate ontologică. Dacă am lua „Tora" și „Profeții" împreună, am risca să „ucidem" revelația prin suprapunerea cuvântului Celuilalt cu cuvântul omenesc. Pe de altă parte, „Tora", ca Scriptură, comportă ea însăși o dublă interpretare: este lege prorpiu-zisă și povestire, în care legislativul și narativul operează transferul de la scriitură la cuvântul originar, întrucât dăruirea Legii se întâmplă într-un anumit moment al istoriei eliberării.

„Ascultă, Israele, YHWH Dumnezeul nostru este singurul YHWH" (Deut. 6,4). „Eu sunt Cel Veșnic, Dumnezeul tău, care te-a scos din Egipt, din Casa robiei" (Deut. 8,14).

Dacă ar fi să judecăm raportul dintre cuvânt și scriitură după relația apel-răspuns enunțată la început, realizăm o situație stranie: este vorba despre o poruncă care face apel la ascultare, dar prin intermediul unui mesager care este Moise, în calitate de subiect eponim al Legii (gr. *epi* – pe, *onoma* – nume), ceea ce s-ar citi „Legea lui Moise este legea lui YHWH".

Logic analizând, la originea Legii nu poate exista cuvânt fără scriptură; și totuși Legea a fost dată ca poruncă mai presus de toate cuvintele sau scrierile

---

[17] v. Norman Solomon, IUDAISMUL (București: Alfa, 2003), cap. 3 și 9.
[18] cf. Jakob J. Petuchowski și Clemens Thoma, op. cit. pp. 39-40.

Scanned with OKEN Scanner

legislative. Aceste două aserțiuni sunt circumscrise într-un cerc de alianțe bipolare, în sensul în care „Legea este cuvânt cât privește originea apelului, a convocării, a poruncii, dar scriitură întrucât este absent legislatorul”[19].

Se poate extinde aria dificultăților de interpretare a discursului biblic precum și avatarurile unei posibile interpretări comprehensive prin exemplele propuse de autorul francez cu referire la Exod, Profeți, Înțelepți, etc., însă credem că a fost concludent modul de punere a problemei în spațiul hermeneuticii teologice.

Se impun câteva concluzii, așa cum sunt ele sugerate de autorul articolului:

- Citite separat, „Tora”, „Profeții” și „alte Scrieri” ar vorbi, fiecare în parte, despre o istorie ostilă și străină la adresa unei identități permanent amenințate sau despre un Dumnezeu care pare să fi murit, împreună cu poporul său. (André Nĕher spusese cândva că numai cultura iudaică a știut să integreze propria moarte înțelegerii de sine, atunci când vorbea de captivitate, deportare sau Holocaust ca despre niște „tranșe de neant rupând continuitatea unei istorii securizante”[20].) Cât privește „Tora” și „Înțelepciunea”, se apreciază că prima se adresează unui popor în timp ce cea de a doua – fiecărui om.
- Fundamentală pentru înțelegerea de ansamblu a relației teologie-filosofie, teologie-estetică în meridianul postmodernismului actual ni se pare nota finală a eseului, în care Paul Ricoeur aduce câteva precizări în legătură cu subiecte și teme pe care le-a frecventat sau care există doar în proiect. De exemplu, în „Soi-Même comme un Autre” autorul pornește de la lucrarea kantiană „Religia în limitele rațiunii”, în care ideea de bază pare să fie aceea a restaurării în subiectul moral a capacității de a acționa conform datoriei, or regenerarea, restaurarea sau renașterea *sinelui capabil* se află într-un raport strând cu *iconomia darului*. Această temă a darului este celebrată în studiul „Amour et Justice” în care se spune: „Iubirea este paznicul dreptății, în măsura în care dreptatea, cea a reciprocității și a echivalenței, este totodeauna amenințată de a recădea mereu /.../ la nivelul calculului interesat, al lui ‘do ut des’ (dau da să-mi dai). Iubirea apără dreptatea împotriva acestei înclinații rele proclamând: ‘Dau, pentru că tu mi-ai dat deja’. Acestea ar fi raporturile dintre caritate și dreptate ca formă practică a relației dintre teologie și filosofie”[21].

În acest registru ar trebui plasată și relația posibilă dintre teologie și politic, dar nu pe verticala dominare-subordonare ci pe orizontala voinței de a trăi împreună în cadrul unor instituții juste, al căror mecanism funcționează doar întrucât oamenii care le slujesc, fiind în serviciul acestora, sunt animați de dorința și voința de bine.

3. Relația dintre obiectul și experiența estetică din perspectiva hermeneuticii artistice; postmodernismul între virtuți și limite

Cât privește termenii generici circumscriși teritoriului estetic (obiecte și experiență estetică), vom încerca să aflăm, pornind de la exemplul propus de Paul Ricoeur pentru relația fenomenologică dintre teologie și filosofie, dacă și în ce măsură

---

[19] Paul Ricoeur, op. cit., p. 29.
[20] id., p. 34.
[21] id., p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

funcționează acest tip de analiză pe mai multe nivele, incluzând și cercurile hermeneutice.

Am anunțat deja câteva posibile apropieri și puneri de problemă în preambul, fără să fi adâncit analiza prin termenii corelați „obiect-experiență" în perspectivă fenomenologică.

Exercițiul inițial pornește de la definirea acestor termeni așa cum apare ea în diverse materiale de specialitate. Ne-am oprit în mod expres asupra unor exemple de definiții care, prin ele însele și luate separat, stârnesc o oarecare contrarietate și lipsă de consens.

Astfel, pornim de la adevărul devenit truism că opera de artă sălășluiește într-o lume a obiectelor, în care coexistă deopotrivă naturalul și culturalul. Dar această existență conferă oare, în mod automat, operei de artă statutul de obiect estetic? După formularea lui Dufrenne, în acord cu Ricoeur, se pare că nu. Vom încerca să detaliem.

Conform „Dicționarului de estetică generală", dar mai ales în viziunea lui Evanghelos Moutsopoulos[22], obietul estetic poate fi definit ca termenul de referință întâlnit în natură sau artă și care, prin intermediul particularităților lui sensibile și expresive, poate să provoace conștiinței un anumit impact, tradus prin trăirea unui sentiment anume sau a unei experiențe speciale.

O altă definiție posibilă, care se apropie de interpretarea fenomenologică, întâlnim la Dabney Townsend: „Un obiect estetic poate fi conținutul unei percepții sau elementul declanșator al anumitor sentimente și intuiții. În termenii experienței estetice, el poate fi înțeles ca obiect al experienței respective sau poate fi caracterizat independent de aceasta, ca fiind obiectul ce rezultă direct din percepție. Mai simplu spus, un obiect estetic este fie o operă de artă, fie un obiect natural suficient de asemănător unei opere de artă pentru a fi descris în aceşti termeni"[23].

Un alt exemplu de definiție, care complică problema, vine din partea reputatului estetician și filosof francez, profesorul lui Albert Camus, Jean Grenier, care pornește de la afirmația că obiectul estetic se opune operei, este contrariul ei, pentru că „opera noastră vine din noi înșine, este ceea ce facem noi, în timp ce obiectul este obiecția, este obstacolul"[24]. Ca argument, este adus exemplul literaților chinezi sau japonezi, care-și puneau semnătura pe o piatră adusă din grădină. Se pune întrebarea: poate fi considerată piatra în calitate de obiect (obiecție, obstacol, n.n.) drept operă de artă? Răspunsul poate fi dat în funcție de propria noastră percepție. Jean Grenier - în acord cu André Malraux – răspunde că nu poate fi considerată operă de artă. Opinia noastră este că da, poate fi considerată piatra respectivă drept operă de artă cu calitatea virtuală de a deveni obiect estetic, cu condiția să precizăm ce anume înțelegem prin aceasta. Credem că filosoful face o confuzie (sau poate traducerea nu este suficient de fidelă înțelesului din textul original) între *operă* ca produs artistic final și *operă* ca proces de creație a „bunului artistic". Ca proces de creație „Opera care vine din noi înșine" nu poate fi asimilată obiectului ca produs final și deci pare logic ca obiectul (în cazul de față *piatra*) să nu poată fi operă de artă, întrucât natura a creat-o și nu omul (artist). Pe de altă parte, prezența numelui unui artist remarcabil

---

[22] Evanghelos Moutsopoulos, CATEGORIILE ESTETICE – O introducere la o axiologie a obiectului estetic (București: Univers, 1976); v. și „subiect-obiect estetic" în DICȚIONAR DE ESTETICĂ GENERALĂ (București: Politică, 1972), pp. 254-255.

[23] Dabney Towsend, INTRODUCERE ÎN ESTETICĂ (București: ALL Education, 1999), p. 285.

[24] Jean Grenier, ARTA ȘI PROBLEMELE EI (București: Meridiane, 1974) p.

Scanned with OKEN Scanner

poate transforma acest banal obiect (piatra) în obiect estetic, în măsura în care muzeele lumii sau numeroasele colecţii private deţin în patrimoiul lor exemple concludente (inspiraţia năvalnică a lui Nichita Stănescu la întâlnirile amicale, când scria versuri pe *şervetele de hârtie* sau *colţuri de ziare*, adunate şi păstrate cu grijă de Dora Stănescu, versuri ce aveau să apară postum, în albumul memorial dedicat lui; sau opera lui A. de Saint-Exupéry, care a fost posibil să apară numai întrucât autorul ei, cu puţine zile înainte de moarte, printr-un testament scris pe spatele unui *ordin de zbor*, a considerat-o legatară spirituală pe prietena sa, cea care avea să publice, sub pseudonimul Pierre Chevrier, întreaga operă a acestei ilustre personalităţi. Exemplele ar putea continua, întărind credinţa noastră că orice obiect banal din natură - ca obiecţie sau obstacol – poate fi însufleţit şi semnificat prin semnul de prezenţă a artistului care-şi împropriază acel obiect, investindu-l cu virtutea de a putea fi considerat operă de artă, chiar dacă obiectul nu a venit „din noi înşine".)

Jean Grenier propune şi o tipologie a obiectelor cu şansa de a deveni obiecte estetice, pe care estetica contemporană o consideră validă: obiect depărtat, obiect uzual, obiect decorativ, obiect tehnic şi obiect ritual. Fiecare dintre acest tipuri de obiecte comportă o analiză detaliată în paginile autorului menţionat, însă atenţia noastră se va opri asupra *obiectului ritual* din două motive: pe de o parte, ne situează în preajma teritoriului sacru pe care dorim să-l relaţionăm cu estetica iar, pe de altă parte, în chiar modul intern de prezentare a acestui tip de obiect se prefigurează nişte dificultăţi de înţelegere şi asumare.

În viziunea autorului, obiectul ritual este folosit la oficierea ceremoniilor religioase, conform unui anumit ritual (sunt considerate obiecte sacre lemnul de santal, cădelniţa, icoana, potirul, tămâia, etc.). Dacă prin rit înţelegem acţiunea în care folosirea obiectului este excedată de o valoare sacră, într-un loc şi-ntr-un timp anume, cu o anumită ciclicitate, se pune întrebarea: cum poate obiectul ritual să devină obiect estetic, cu alte cuvinte cum poate el să decadă dintr-o demnitate atât de înaltă în aceea de obiect uzual? Autorul răspunde că obiectele sacre pot să decadă în profan în momentul în care ele nu mai sunt folosite într-un anumit ritual, fiind expuse ca obiecte decorative într-un muzeu sau anticariat.

La întrebarea pusă tranşant dacă un obiect sacru poate deveni obiect estetic, acelaşi André Malraux, citat de Jean Grenier, spune că nu, întrucât obiectele sacre sunt venerate, indiferent dacă ele sunt frumoase sau urâte, în timp ce obiectele estetice sunt admirate, apreciate, deci valorizate. Altfel spus, pentru ca un obiect ritual să devină obiect estetic el trebuie săşi piardă caracterul sacru, suportând următorul circuit: obiect ritual --> obiect profan --> obiect estetic. În consecinţa sa ultimă, deosebirea dintre obiect şi opera de artă ar fi - în viziunea lui Jean Grenier – că obiectul *se impune* în timp ce opera de artă *se propune*, după o schemă logică mai veche, care nu se susţine în postmodernismul actual, aceea că ştiinţa înseamnă denotaţie iar arta – conotaţie.

Asupra acestor opinii, argumentele noastre vin din zona Esteticii teologice, în care simţul estetic este înrâurit de simţul dumnezeiesc şi în care numele *frumosului* se scrie deopotrivă ca frumuseţe transcendentă şi frumuseţe estetică - în măsura în care credinciosul şi artistul sacru experiază acest tip de prezenţă a frumosului.

Ştim că prima manifestare a Logosului ceresc în zidire se săvârşeşte în numele frumosului: „Fiat Lux!" - „Să se facă Lumină!", or cuvântul „lumină" este aici însuşi

Scanned with OKEN Scanner

chipul frumuseţii suprafireşti şi, totodată, unul dintre „atributele măreţiei lui Dumnezeu în Treime"[25].

Într-o estetică cotidiană poate că e permis să distingem între obiectele sacre şi cele profane, acceptând şi circuitul transformator al lui Jean Grenier, însă într-o Estetică teologică, care face pledoaria unor trăiri înalte şi a realizării unor opere de artă exemplare, care stau sub semnul inspiraţiei şi prezenţei divine, această dihotomie nu mai funcţionează (Bach, Dante, Enescu, Brâncuşi pot fi exemple peremptorii). Altfel spus, considerăm că obiectele sacre sunt obiecte estetice şi nu devin – chiar dacă le venerăm sau le valorizăm. Împărtăşim credinţa că „artistul este autorul unei lucrări care nu poate fi reluată, îmbogăţită şi desăvârşită de altcineva. Mărginită în sine însăşi, ca orice sistem închis, opera de artă nu este veriga unui lanţ. În ea se organizează şi se istovesc puterile unui singur om şi, poate, ale unei singure clipe. De aceea, severitatea noastră faţă de artă este mai mare decât aceea îndreptată spre faptele vieţii practice sau spre cercetarea ştiinţei. Nici uneia nu le cerem desăvârşirea. O operă de artă, însă, nedesăvârşită este un prilej pierdut, pentru că nimeni n-o mai poate reface şi desăvârşi. Este ca un fel de înfrângere a spiritului în năzuinţa lui către armonie"[26].

Artistul de geniu nu „copiază", nu „inventează" ci el comunică „ceea ce vede", adică „chipul nemuritor al lui Dumnezeu", care trezeşte uimire, „spaimă sacră" (aşa s-ar putea defini sublimul după formula inspirată a lui Evanghelos Moutsopoulos). Experienţa estetică se îmbină deci, în mod armonios şi mistic, cu experienţa religioasă.

„O inimă ortodoxă înţelege totul" va spune Dostoievski, însă inima ortodoxă e aceea care „în simplitatea copilărească a curăţeniei, a regăsit natura primordială din profunzimile făpturii şi se face una cu ea în iubire universală"[27].

Despre experienţa estetică ca un corelat generic al obiectului estetic putem realiza un crochiu sumar cu precizarea unor idei de fond.

Conceptul de experienţă estetică comportă în sine două modalităţi de abordare, ambele corecte şi legitime:

- în sens generic, experienţa estetică rezumă o formulă prin care arta este înscrisă într-o practică socială cuprinzătoare, însumând valorile specifice unui anumit spaţiu şi timp cultural; adică putem vorbi despre o experienţă estetică mistică, barocă, clasică, romantică sau modernă cu aceeaşi îndreptăţire cu care afirmăm că Leonardo da Vinci aparţine Renaşterii prin dimensiunea de *homo universalis* şi nu modernităţii, patronată de *homo tehnicus;*
- în sens restrâns şi, cumva, propriu domeniului de cercetare, experienţa estetică poate fi abordată prin prisma individului, a subiectului estetic angajat în aventura unei trăiri şi cunoaşteri personale.

În realizarea unei posibile exegeze privind experienţa estetică, vom împărtăşi acest al doilea punct de vedere, măcar pentru simplul motiv că subiectul (natural sau creat) nu poate exista ca obiect estetic decât prin medierea cu un subiect valorizator.

---

[25] Petru Ursache, MIC TRATAT DE ESTETICĂ TEOLOGICĂ (Iaşi: Junimea, 1999), p. 87.
[26] Tudor Vianu, POEZIE ŞI FILOSOFIE (Bucureşti: Enciclopedică, 1971), p. 17.
[27] Nichifor Crainic, NOSTALGIA PARADISULUI (Iaşi: Moldova, 1994), p. 265.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea lui Mikel Difrenne deja citată oferă argumentele cele mai solide în înțelegerea și asumarea ideilor de bază. Această lucrare în două volume a reputatului filosof și estetician francez este considerată o monografie exhaustivă asupra experienței estetice, rămânând una dintre operele filosofice monumentale de inspirație fenomenologică.

Rezumând, credem că patru ar fi ideile de bază, pe care nu le vom detalia în acest studiu ci doar le vom identifica în calitate de posibile teme de reflecție.

1. Analiza experienței estetice trebuie să pornească de la spectator (receptor), excluzând experiența artistului, chiar dacă cele două experiențe (a creatorului și a spectatorului) sunt comunicabile: „/.../ artistul devine spectatorul operei sale pe măsură ce o creează; iar spectatorul se asociază artistului, căruia îi recunoaște actul de participație în operă”[28].

Această idee poate fi asumată în relație cu adevărul că o operă nu există decât dacă este percepută și consacrată de un public destinatar. Opera de artă muzicală răspunde cel mai bine acestui postulat prin simbioza între compozitor – interpret – public, unde fiecare dintre aceşti termeni se presupune în mod absolut, deşi, folosind o remarcă puțin malițioasă a lui Jean Grenier, am putea spune că o operă poate exista prin intenție și muri prin execuție; sau, o situație și mai stranie propusă de Igor Stravinski în „Poetica muzicală”, aceea a prezenței unui dirijor fără orchestră (întrucât orchestra fără dirijor este posibilă și funcționa un asemenea ansamblu în Rusia, n.n.).

2. Experiența estetică (a spectatorului) nu poate fi definită decât în relație cu obiectul estetic, întrucât ambele presupun prezența subiectului valorizator, care întâi percepe obiectul și apoi îl prinde în sistemul lui de valori.

3. Experiența estetică se construiește pe prezența distinctă a două elemente: obiectul și percepția. Această idee comportă însă, la rândul ei, niște clarificări: pe de o parte, conștiința se trezește într-o lume deja orânduită pe sistem de istorie sau tradiție, iar conștiința se poate răzvrăti având orgoliul de a înfiripa o nouă istorie (a se vedea mișcările de avangardă), pe de altă parte obiectul devine estetic doar dacă opera de artă ajunge la spectator. Altfel spus, *obiectul estetic* este *opera de artă percepută*. Totuși, simpla prezență și percepție nu poate fi un garant al unei experiențe estetice exemplare, întrucât lumea culturală postmodernă oferă exemple multiple de opere artistice pe care nu întotdeauna le putem recunoaște sau aprecia ca autentice și valoroase.

4. De-a lungul timpului, experiența estetică a fost provocată de opere de artă foarte diferite, ceea ce sugerează următorul adevăr: pe de o parte există opere de artă independent de conștiința sau percepția noastră, iar pe de altă parte există multe atitudini (și uneori contradictorii) în fața acestor opere. Luate separat (opera de artă necunoscută sau opera de artă care stârnește reacții diferite), nici una dintre aceste situații nu poate naște experiența estetică.

Concluzionând, putem afirma că o experiență estetică autentică se naște doar atunci când opera de artă este consacrată iar percepția spectatorului este fidelă, întrucât ea aparține unui subiect autorizat. Finalmente, problema opțiunilor și a gusturilor trebuie să corespundă unor criterii estetice unanim acceptate.

Cu menționarea problemelor de fond care încearcă să clarifice relația complexă dintre obiectul și experiența estetică, vom încerca să punctăm în continuare câteva elemente specifice ale creației artistice moderne. Demersul nostru va fi

---

[28] Mikel Dufrenne, FENOMENOLOGIA EXPERIENȚEI ESTETICE op. cit., vol. I, p 21.

Scanned with OKEN Scanner

întreprins din perspectiva fenomenului muzical, dar credința noastră este că virtuțile sau limitele care definesc arta muzicii pot fi extinse asupra artei în genere, prin postularea unor principii estetice universale. Mai facem observația că tentativa de hermeneutică artistică nu poate fi circumscrisă *stricto sensu* artei postmoderniste, pe motivul că această mișcare (orientare, curent, etc.) nu beneficiază încă de o paradigmă coerentă, căreia să-i putem surprinde fiecare articulație. Faptul că postmodernismul este asociat „postcomunismului" și „postistoriei"[29] induce și ideea că suntem prea aproape de evenimentele respective, lipsindu-ne perspectiva unei neutralități sau obiectivități axiologice.

Despre postmodernism, lucrări importante au scris și Matei Călinescu[30], H.-Roman Patapievici[31], N.D. Zaharia[32] ș.a., dar studiul nostru își declină putința de a surprinde numitorul comun al operelor de artă postmoderne și pe motiv că, în perimetrul artei actuale, nu avem știință să se fi realizat opere semnificative. De aceea trimiterile nu vor fi către operele sfârșitului de secol XX, care continuă să suscite interogații și reevaluări.

Într-un posibil periplu istoric întreprins asupra fenomenului muzical, compozitorul și muzicologul Corneliu Cezar sesiza discrepanțele uimitoare dintre muzica veche și cea modernă. În vechime, muzica deținea, de exemplu, alături de funcția generică cultural-estetică, și funcții adiacente precum: magică, filosofică și terapeutică și ea nu reprezenta o invenție personală, chiar atunci când era produsă de o persoană identificabilă, ci era atribuită zeilor (ceea ce ar putea sugera înalta demnitate ontologică cu care era investită). La întrebarea care s-ar putea naște „de ce muzica și-a pierdut sensul și funcția ei originară?" singura explicație posibilă pe care autorul o dă ar fi aceea că, începând cu Renașterea și ajungând în contemporaneitate, a început să se contureze o civilizație de tip existențialist diferit față de cele anterioare, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că nu lumea s-a schimbat ci omul însuși.

„Nu muzica și-a pierdut virtuțile menționate de antici, ci omului i s-a voalat progresiv sensibilitatea față de aceste virtuți. Procesul de uimire, de profundă încântare, nu se mai produce în om la auzul unor sunete simple, al unui flaut, al unei harfe, la auzul unei simple melodii cântate. Intervalele simple și melodiile nu mai spun aproape nimic omului cult actual. E poate o 'creștere' în sensul în care o stradă a copilăriei poate părea uimitoare, fascinantă, măreață, iar în ochii adultului e numai o înghesuială meschină de case /.../ O pierdere rămâne o pierdere. Și pierderea nu e mică, pentru că nu e vorba de un atribut oarecare neînsemnat, ci de copilăria din om, de prospețime, poate chiar de subiectivitatea sa, ca dimensiune ontologică"[33].

Sunt gânduri simptomatice ale unui artist ancorat el însuși în acest univers al acumulărilor sau pierderilor. Dacă nu poate fi negată creșterea pe verticală, în sensul sporului de cunoaștere rațională, sigur e că, pe orizontală, la nivelul sensibilității și percepției estetice, pierderea este mare. Este ceea ce se întâmplă și cu fenomenul muzical care, de-a lungul secolelor, a înregistrat mutații profunde; din muzica-forță (magică, filosofică și terapeutică cum fusese în antichitate) ea devine artă (în

---

[29] Alexandru Zub, „În căutarea unei paradigme", în vol. POSTMODERNISM coordonat de Sorin Pârvu (Institutul European, 2005), p. 7.
[30] Matei Călinescu, CINCI FEȚE ALE MODERNITĂȚII (București: Humanitas, 2005).
[31] H.-Roman Patapievici, DISCERNĂMÂNTUL MODERNIZĂRII (București: Humanitas, 2004).
[32] N.D. Zaharia, ESTETICA POSTMODERNĂ (Iași: Dosoftei, 2002).
[33] Corneliu Cezar, INTRODUCERE ÎN SONOLOGIE (București: Muzicală, 1984), p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

Renaştere, preclasicism, clasicism), din artă devine spectacol (romantism – Wagner cu al său *Gesamtkunstwerk*) ca apoi, la începutul sec. XX, secol în plină expansiune, ea să devină o simplă „dexteritate intelectuală" şi chiar „obiect de curiozitate".

Dacă ceea ce noi numim astăzi muzică nu mai are nimic comun cu forţa misterioasă din care Platon făcuse una din temeliile Republicii sale, acest fapt nu ne dă totuşi dreptul să afirmăm dacă fenomenul în sine reprezintă un câştig sau o pierdere, căci încă nu ştim ce va spune viitorul despre un Schönberg, Alban Berg sau Stockhausen.

Ni s-a părut deosebit de sugestiv tabloul conturat de muzicianul Olivier Messiaen privind timpul pe care îl traversăm şi, respectiv, calitatea actului de cultură cu care fiecare dintre noi se simte dator să marcheze trecerea prin acest timp zbuciumat. „Trăim într-o epocă teribilă. Istoria omenirii ne oferă imaginea unui obiect care cade. Cu cât se apropie mai mult de punctul de cădere, cu atât mai mult viteza lui creşte. Toate lucrările noastre, toate descoperirile noastre capătă o viteză tot mai mare. Timp de secole, oamenii s-au mulţumit să facă lucruri foarte puţin diferite de ceea ce se făcea în perioada cavernelor. Şi deodată, în acest secol, fiecare zi trebuie să aducă o nouă invenţie. Se observă,îndepărtându-se, pragul adevărului, în timp ce ignoranţa noastră creşte"[34].

Comentariile muzicianului privind această problemă a universului în expansiune, a vitezei cu care ne măsurăm actele de cultură şi, respectiv, modul în care aceste aspecte amprentează fenomenul muzical s-ar sprijini pe următoarele argumente:

- în timpul nostru (referirea priveşte sec. XX) muzica tinde să devină din ce în ce mai mult o profesiune a „invenţiei în expansiune", în care dominantă este nota de aport personal;
- funcţiile muzicii nu mai sunt magice, filosofice şi curative, ci doar experimentale şi intelective;
- artistul însuşi este zeul, geniul creator, un fel de apariţie unică şi irepetabilă;
- aportul lui este un act de cultură supus judecăţilor sociale sau criticii de artă care operează cu valori statistice;
- toate artele se îndreaptă spre informare şi obiectivare, fiind angajate pe drumul desacralizării.

Şansa noastră (ca element de recuperare a valorii intrinseci a muzicii) este credinţa că muzica poate şi trebuie să devină acea disciplină care poate feri omul de pericolul înaintării spre obiectivare. În profunzimile lumii obiective, omul sfârşitului de secol XX a început să întrezărească legitatea propriei subiectivităţi; înaintând în problematic, omul înaintează spre sine, spre adâncul din el. Şi chiar dacă nu vom ajunge să descoperim toate secretele lumii fizice (căci fiecare progres al cunoştinţelor noastre pune mai multe întrebări decât rezolvă), credem că recuperăm un lucru cu adevărat valoros, care dă până la urmă esenţe actului filosofic şi anume experienţa de a ne adânci în întrebările noastre care, la rândul lor, ne vor ajuta „să regăsim şi căile altora" (Constantin Noica).

Dacă epoca noastră stă sub semnul obiectivării, şansa recuperării subiectivului din noi ar fi - în viziunea lui Corneliu Cezar - „estetica integrativă" care are ca model

---

[34] id., p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

estetica empatică propusă de Theodor Lipps (1852-1914). În cadrul esteticii integrative[35] autorul propune următoarea clasificare a artelor:

- *arte proiective* (pictura, sculptura) unde receptorul „citeşte" ca pe un ecran toate datele operei de artă;
- *arte introiective* (literatura, poezia), unde totul se proiectează pe un ecran interior;
- *arte interjective* (muzica), unde se operează cu un plus de amploare în comunicarea dintre mesajul exterior şi încărcătura emoţională a ecranului interior.

Ar rezulta o „triadă ontică" care operează cu termenii „mie-ţie-lui", pe suportul căreia Corneliu Cezar construieşte o paradigmă a esteticii generale compusă din următoarele segmente: estetica tradiţională (considerată a creatorului care-şi propune opera), estetica informaţională (care aparţine criticului de artă şi care trebuie să opereze cu formule matematice) iar în vârf, ca prezenţă sumativă, ar fi estetica integrativă capabilă să observe „finalitatea umană, individuală sau colectivă a artei, ca un efort de reintegrare a lumii obiective în planul subiectiv şi de autoprezentare a subiectivului în plan obiectiv"[36].

Dacă simţurile nu oglindesc realitatea ci o interpretează, înseamnă că artele „bazate pe o interpretare logic-subiectivă a realului constituie o interpretare a interpretării"[37]. Această dublă interpretare are menirea să adreseze omului date despre propriile sale puteri lăuntrice, să-i definească locul şi rostul în acest univers aflat sub semnul expansiunii, să reafirme nevoia de artă - în speţă, nevoia de muzică şi de virtuţile ei – pentru a regăsi în noi şi în ceilalţi lumina frumuseţii.

Nu întâmplător ne-am oprit asupra acestui artist, deşi cadrul opţional i-ar fi inclus pe Umberto Eco („Opera deschisă") şi Pascal Bentoiu („Imagine şi sens").

Experienţa estetică a lui Corneliu Cezar este exemplară dar rămâne cumva învăluită în mister şi nu ne putem îngădui speculaţii pe această temă. Singur, faptul biografic nu data istorică consemnează ruptura totală de actul componistic în momentul în care a „descoperit" Religia ortodoxă (1985) devenind şi un practicant fervent al acesteia. Dispărut prematur dintre noi când nu împlinise vârsta de 60 de ani (în 1997), Corneliu Cezar rămâne una dintre figurile emblematice ale culturii moderne, un artist de gravă şi profundă meditaţie filosofică.

În loc de concluzie, am ales câteva gânduri scrise de Grete Tartler:

„O muzică pentru blândeţe şi îmblânzire, pentru inimă şi respiraţie adevărată, o muzică în care cuvântul, fapta, ba chiar felul vieţii însăşi a celui care cântă să însemne realitatea... Aşa îşi dorea să scrie Corneliu Cezar, aşa a scris. Rareori au existat creatori al căror mod de a trăi să coincidă perfect cu arta lor poetică: moralul, credinciosul, curatul, entuziastul Corneliu Cezar aşa a fost"[38].

---

[35] Corneliu Cezar, „Estetica integrativă" în Muzica, 5/1984, p. 42.
[36] id., ibid.
[37] Corneliu Cezar, INTRODUCERE ÎN SONOLOGIE, op. cit. p. 92.
[38] Muzica, februarie 1997.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Afloroaei, Ştefan	„Metafizica şi experienţa religioasă. analogii posibile", postfaţă la vol. colectiv FENOMENOLOGIE ŞI TEOLOGIE. Iaşi: Polirom, 1996.
Afloroaei, Ştefan	INTÂMPLARE ŞI DESTIN. Institutul European, 1993.
Cezar, Corneliu	INTRODUCERE În SONOLOGIE. Bucureşti, Muzicală, 1984.
Crainic, Nichifor	NOSTALGIA PARADISULUI. Iaşi: Moldova, 1994.
Dufrenne, Mikel	FENOMENOLOGIA EXPERIENŢEI ESTETICE. Bucureşti: Meridiane, 1976.
Grenier, Jean	ARTA ŞI PROBLEMELE EI. Bucureşti: Meridiane, 1974.
Moutsopoulos, Evanghelos	CATEGORIILE ESTETICE – Introducere la o axiologie a obiectului estetic. Bucureşti: Univers, 1976.
Petuchowski, Jakob J. Thoma, Clemens	LEXICONUL HERDER AL ÎNTÂLNIRII IUDEO-CREŞTINE. Bucureşti: Humanitas, 2000.
Ricoeur, Paul	„Experienţă şi limbaj în discursul religios" în FENOMENOLOGIE ŞI TEOLOGIE. op. cit.
Solomon, Norman	IUDAISMUL. Bucureşti; Alfa, 2003.
Townsend, Dabney	INTRODUCERE ÎN ESTETICĂ. Bucureşti: ALL Education, 1999.
Ursache, Petru	MIC TRATAT DE ESTETICĂ TEOLOGICĂ. Iaşi: Junimea, 1999.
Vianu, Tudor	POEZIE ŞI FILOSOFIE. Bucureşti: Enciclopedică, 1971.
Zizioulas, Ioannis	CREAŢIA CA EUHARISTIE. Bucureşti: Bizantină, 1999.
Zub, Alexandru	„În căutarea unei paradigme" în vol. POSTMODERNISM – coordonator Sorin Pârvu. Institutul European, 2005.

Scanned with OKEN Scanner

- Masterat „Filosofie creștină și dialog cultural"
- Disciplina: „Hermeneutică și scholie" — prof. univ. dr. Ștefan Afloroaei
- Student: Misievici Iolanda

Încercări de hermeneutică religioasă și estetică

(1) - Preambul

(2) - Experiența religioasă și discursul fenomenologic; despre avatarurile unei interpretări comprehensive

(3) - Relația dintre obiectul și experiența estetică din perspectiva hermeneuticii artistice; postmodernismul între virtuți și limite

(4) - Concluzii; bibliografie selectivă.

Scanned with OKEN Scanner

1. Preambul

„Omul modern trăiește cotidian sub apăsarea schemei antitetice dintre individ și totalitate. Viața lui comunitară nu este „communio", ci „societas" iar reacția sa violentă și justă la colectivism îl conduce la individualism — care este, paradoxal, și premisa acestuia — de vreme ce nu are altă alegere. Tradiția noastră creștină nu i-a dat antropologia care l-o justifica ca persoană, de vreme ce era văzut, chiar în Biserică, când prin prisma individualismului, când prin prisma colectivismului. Liturghia presupune și conduce la o antropologie în care omul nu e înțeles decât ca „Zidire nouă în Hristos"! Liturghia, care nu face teologie și nu definește, ci arată și descoperă, răspunde la întrebarea „ce este omul" arătând spre Hristos ca omul prin excelență, adică omul unit cu Dumnezeu, omul îndumnezeit. În comunicarea „celor sfinte" care se oferă „sfinților", Euhologia arată automat către cel „Unul Sfânt, Unul Domn, Iisus Hristos". Acela cu care omul unit prin Sfânta Împărtășanie devine ceea ce este cu adevărat: om total.

Aceasta este experiența celui care participă la Liturghie. Dar ce se întâmplă când el va „ieși în pace" și va reveni în lume?"

Este problema de fond și întrebarea tulburătoare a lui Ioannis Zizioulas în lucrarea

„Creație ca Euharistie" – Editura Bizantină, București, 1999, pag. 19-20.

Mutatis mutandis, problema se poate pune în termeni asemănători și pentru estetică, acolo unde artistul și opera lui (sau creație și experiență lui estetică) devin concepte intersanjabile; este înțelesul pe care îl dă Mikel Dufrenne în lucrarea „Fenomenologie experienței estetice", atunci când afirmă că artistul, pe măsură ce făurește opera sa, devine și spectatorul acesteia, un fel de-a fi situat în relație „apel–răspuns", cum ar spune Paul Ricoeur, citându-i pe Gadamer și Collingwood.

Pentru estetică, întrebarea ar fi: putem vorbi despre o fenomenologie a experienței estetice, doar în cea ce-l privește pe spectator, excluzând experiența artistului (chiar dacă această situație contrazice realitatea mai sus menționată, cea a coincidenței între operă și receptare)? Arta are o semnificație metafizică, prometeană și credem că acest lucru e posibil numai întrucât artistul a fost capabil, prin vitalul lui ascuns și trimițător, să inventeze o nouă lume.

Dar nu întotdeauna artistul, ca persoană, și-a menținut trăsăturile genialității. O estetică întreprinsă doar din perspectiva spectatorului, nu și a creatorului ne-ar scuti de dezamăgirea că aflăm că Picasso și Mahler erau tirani și egolatri, că Verlaine, Gauguin

și Rogdilșani erau alcoolici, că Schumann a murit nebun, că Van Gogh a fost un schizofrenic și Proust, un introvertit timid, etc.

Esteticul - ca stare, sentiment și atitudine se naște la granița dintre „valoarea estetică a creatorului și experiența estetică a spectatorului." (1) Constatăm că orice reflecție asupra artei, din orice perspectivă am dori s-o întreprindem (sociologică, antropologică sau a fenomenologiei spiritului hegelian) pornește de la activitatea creatoare, de la opera propriu-zisă, asumând și posibilele deformări invocate mai sus, pe care le-am putea avea în legătură cu artistul. Reflecția asupra experienței estetice pare să orienteze (~~experiența~~) atenția către spectator care contemplă opera de artă, împropriindu-și sau deficiendu-se de ea. În acest punct se naște o dificultate particulară pe care am putea-o relata în următorii termeni: orice experiență estetică se definește prin obiectul care o provoacă și pe care, deci, îl vom numi obiect estetic. Acest obiect însă, nu coincide cu opera de artă sui-generis, așa cum apare ea constituită ca rod al creației artistice; obiectul estetic — după cum spune Mikel Dufrenne — nu poate fi definit decât corelatul experienței estetice.

Se intră într-un cerc problematic pentru

---

(1) Mikel Dufrenne „Fenomenologia experienței estetice", vol. I, Editura Meridiane, București, 1976, pag. 23.

că nu trebuie să definim obiectul estetic prin experiență estetică și experiență estetică prin obiectul estetic, or, această problematică complexă a relației Subiect–Obiect este asumată de fenomenologie și că depășește intenționalitatea ca relație de solidaritate între noeză și noemă, așa cum au înțeles-o, pornind de la Husserl, J.P. Sartre și Merleau-Ponty în spațiul fenomenologiei franceze (a se vedea nota de subsol, Mikel Dufrenne, op. cit., pag. 24).

Eterul problematic din estetică are o semnificație antropologică care se va regăsi constant în tema despre percepția estetică și el dă cumva, măsurile despre faptul că sensibilul exaltat prin acest tip de percepție ar reprezenta — potrivit unei formulări mai vechi — actul comun al celui ce simte și a celui ce este simțit sau, altfel spus, „între lucru și cel care-l percepe există un acord anterior oricărui logos" (2)

În istoria esteticii — se pare că primul care a propus această temă a „einfühlung"-ului deocamdată celebră la începutul secolului al XX-lea — a fost anticul Democrit. Filosoful este menționat datorită unui aforism ce poate fi considerat ca expresie a teoriei mimetice în plan moral. „Trebuie să fim buni sau să-i imităm pe cei buni" — spune filosoful grec. Într-o interpretare modernă în care se poate regăsi germenul teoriei empatice dezvoltată de filosoful

(2) ~~Mikel~~ idem., pag. 24.

german Theodor Lipps la începutul sec. al XX-lea, acest aforism, transferat în plan estetic ar da următorul înțeles: nu am fi capabili să percepem și să apreciem o operă de artă dacă însușirile emoționale ale acesteia nu ar corespunde unor sentimente analoge din noi înșine. (3)

Semnificații ale abordării acestei teme din perspectiva unor posibile analogii sau diferențe privind experiența estetică și cea religioasă au fost oferite de lucrarea „Fenomenologie și teologie", Editura Plural, Polirom, Iași, 1996.

(2.) Experiență religioasă și discursul fenomenologic; despre avatarurile unei interpretări comprehensive.

Pornim de la asertiunea că există multiple experiențe ale omului precum: religioasă, metafizică, estetică, ludică, magică, tehnică, științifică, etc. și că aceste experiențe, în funcție de centrul de greutate și obiectivație pe care-l pot avea la un moment dat sunt capabile să refacă la nesfârșit în termenii unui eventual triunghi al înțelegerii noastre,

(3) vezi și „intropatie", Dicționar de Estetică generală, Editura Politică, București, 1972, pag. 180-181.

anume, omul, ceea ce inevitabil îl transcende și comunicarea omului cu o posibilă transcendență." (4)

Acest triunghi asumat din perspectiva multiplelor experiențe ale omului ar putea justifica nevoia de recurs la tradiție sau, din contră, abandonarea din partea omului modern a semnelor sau locurilor dinte-un discurs pe care hermeneutica le-ar putea clarifica.

Chiar dacă omul refuză vorbirea despre un anumit gen de comunicare cu divinitatea sau cu propria-i ființă, chiar dacă nu mai vorbește despre destin, mântuire sau transfigurare a istoriei, cert rămâne un fapt: „orice formă de discurs (- - -) soteriologic sau edificator, comportă o intenționalitate cel puțin pragmatică care ține de anumită formă a vieții noastre sensibile." (5)

(ASERȚIUNI ale comprehensiunii.)

Împreună cu P. Ricoeur, vom afirma că este posibilă o fenomenologie a religiei, întrucât există sentimente și atitudini absolute care „pot fi calificate drept religioase în virtutea disproporției interioare relației dintre apel și răspuns." (6) → în volumul colectiv „Fenomenologie și teologie" (Jean-Louis Chrétien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, Paul Ricoeur) - Ed. Polirom, Iași, 1996, pag. 15. Aceste sentimente și atitudini transgresează autoritatea reprezentării cu care s-ar afla în relație conceptul de intenționalitate, marcând cumva, desprinderea subiectului de orice dominație

---

(4) Ștefan Afloroaei „Metafizică și experiență religioasă. Analogii posibile. — Postfață la „Fenomenologie și teologie", Editura Polirom, Iași, 1996, pag. 175. (5) - Idem, p. 175

a sensului. La Husserl, o astfel de relație a rămas (7)
„punctul de plecare și deopotrivă, finalitatea cercetărilor pe care le-a întreprins. Ea survine ca o marcă și, utilă prejudecată sau ca un prealabil al înțelegerii noastre. Va cunoaște, în chiar paginile lui Husserl mai multe interpretări: intenție — intuiție, semnificație — împlinire, noeză — noemă, etc." altfel spus corelație esențială între „a apărea și ceea ce apare"! (7)

Desprinderea subiectului de orice dominație a sensului este ceea ce s-a numit inițial la Schleiermacher „sentimentul de dependență absolută" pe care-l trăiește conștiința noastră sau, este „cera cu totul altfel" la Rudolf Otto, „sentiment de încredere fără rezervă", în bogăția a toate, în bogăția ființei și a răului la Karl Barth și Rudolf Bultmann, „sentimentul de apartenență la o economie a darului", la Paul Ricoeur, „sentimentul de a fi precedat în ordinea cuvântului, înțelegerii și existenței" la Rosenzweig sau „sentimentul ultimului lucru" la Ștefan Afloroaei (vezi „Întâmplare și destin", Institutul European, 1995).

— Atitudinea fundamentală și sentimentul absolut sunt plasate în perimetrul religios sub semnul rugăciunii care se poate desfășura urcând mai multe registre: de la plângere, implorare și cerere până la amplitudinea de laudă. Analiza fenomenologică

(7) Idem., pag. 165.

în perimetrul religiei — fiind posibilă în virtutea „disproporției interioare relației dintre apel și răspuns" despre care vorbea Paul Ricoeur — face ~~f~~ necesară următoarea precizare: relația epistemologică dintre întrebare-răspuns este principial diferită de relația teologică între cei doi termeni, măcar din două puncte de vedere. Pe de o parte, credința (sau teologia) nu dau răspunsuri la problemele nerezolvate de știință sau filosofie, iar pe de altă parte, răspunsul religios este „ascultător", în sensul tare al unei ascultări în care este recunoscută, mărturisită, confesată superioritatea, adică poziția de înălțime a apelului." (8)

▲ — Când vorbim de rugăciune sub semnul implorării, cererii, plângerii, laudei, etc., noi recurgem la o formă de meditație prin limbaj care este subsumată unei meditații culturale și istorice. Deja enunțarea acestui fapt incumbă o mare dificultate pentru fenomenologia religiei, dacă pornim de la adevărul stipulat de însuși P. Ricoeur (în eseul pe care îl analizăm) și anume acela că religia este precum limbajul care nu poate fi altfel realizat decât în limbi [(gată de limbajul artei care este universal și nu solicită o decodare specială; muzica ocupă un loc privilegiat, ~~fiind~~ fiind metalimbaj. (s.n.)].

Or, acest lucru presupune existența unei hermeneutici textuale sau scripturare care face ca fenomenul reli-

(8) P. Ricoeur, op. cit., pag. 15

gios să se prezinte — cum spune atâta de plastic Paul Ricoeur — asemenea unui „arhipelag dislocat fără ca vicăieri să ne putem asigura de universalitatea fenomenului religios." *(9)

Autorul invocă Scripturile evreiești și creștine, iar cercurile hermeneutice pe care le implică aceste religii ne vor ajuta să detaliem (~~fenomenul~~) actul religios din punct de vedere fenomenologic.

Primul cerc se constituie în jurul ideii centrale că atât religia iudaică, cât și cea creștină se întemeiază pe Cuvântul lui Dumnezeu prezent doar în scrierile considerate sfinte, ceea ce face ca între Cuvântul lui Dumnezeu și Sfintele Scripturi să se instleze un raport de circularitate, în măsura în care Cuvântul este considerat drept instanță întemeietoare a Scripturii, iar Scriptura apare ca locul de manifestare a Cuvântului.

Altfel spus „Cuvântul nu poate atesta funcția sa de întemeiere fără să recurgă la Scripturi (---) dar Scriptura nu s-ar putea susține ca manifestare decât în calitate de urmă lăsată de Cuvântul care o întemeiază. Cerc, deci, al Cuvântului (~~care o întemeiază~~) viu și al (~~urmei~~) urmei scripturare." *(10)

De aici decurg două consecințe importante care sporesc, fiecare în parte, dificultatea întreprin-

---

(9) - Idem., pag. 17.
(10) - Idem., pag. 20

derii unui discurs fenomenologic în perimetrul religiei:

• — putem proclama primatul Scripturii asupra Tradiției și chiar poziția exclusivă a ei — după cunoscuta formulă a Reformatorilor „Sola Scriptura" — dar, la rigoare vorbind, nu putem găsi niciodată o Scriptură pură, liberă de orice interpretare. Deducem că între tradiția care ar vrea să conserve textul scripturalk păstrând fidelitatea originară și multitudinea interpretărilor creative înregistrate de-a lungul istoriei se interpune un blocaj sau o rezistență care nu au încetat niciodată să funcționeze.

• — o a doua consecință importantă privește tradiția constituită prin întrepătrunderea sau contaminarea influențelor reciproce venite din partea culturilor adiacente; în cazul Scripturilor ebraice e vorba de ansamblul culturilor mileniare ale Vechiului Orient (Egipt, Mesopotamia, Persia), în timp ce Scripturile iudaismului celui de-al Doilea Templu și ale creștinismului care se năștea au încorporat elenismul care a făcut posibilă traducerea Bibliei ebraice în limba greacă de către cei Șaptezeci, eveniment major al culturii religioase care a intermediat dialogul dintre Ierusalim și Atena. Fie că acceptăm sau refutăm acest fapt istoric, noi rămânem moștenitorii direcți ai acestui lung dialog, plasat și el sub forma cercului în care se pot discerne semnele

unei elenizări a iudaismului sau islamismului, sau chiar o creştinare a elenismului, după cum afirmau valoroşi medievişti contemporani.

Biblia ebraică şi Vechiul Testament nu sunt sinonime în tradiţia iudaică, întrucât evreii consideră ca numără doar 24 şi nu 39 de cărţi (cât cuprinde, în realitate, Vechiul Testament); mai mult decât atât, conceptul ca atare de „Vechiul Testament" nu poate fi asimilat celui de „Biblie ebraică" şi pe motiv că poate duce la confuzii antiiudaice (Vechiul Testament ar fi Revelaţia „învechită" a lui Dumnezeu care ar fi înlocuită cu Revelaţia din Noul Testament. * (11)

Între gândirea ebraică şi conceptualitatea de origine greacă, înglobând pe evrei, musulmani şi creştini care interpretează sursa greacă spre a înţelege mai bine propriile lor surse scripturare se interpune faptul istoric al unui destin (— destinare (?)) de natură phorică (de la gr. „phoreín" — a duce, a purta, a asuma alteritatea, cu păstrarea identităţii proprii.) Aşa fel, întâlnirea sau contaminarea nu înseamnă pierdere ci câştig, chiar dacă un alt Logos decât cel al Scripturilor evreieşti, creştine şi islamice l-a

(11) Vezi conceptul de „Biblie" în Jakob J. Petuchowski şi Clemens Thoma — „Lexicomul Herder al înţelegerii iudeo-creştine", Ed. Humanitas, Bucureşti, 2000, pag. 39.

interpus permanent între credincioşi şi cuvântul viu al Dumnezeului fiecăruia, pentru că „Scriptura creşte o dată cu cei care o citesc" (Albert cel Mare).

▲ Cercul final este asemenea unui corolar de înţelesuri; oricât de amplă, coerentă şi esenţială ar putea fi la scară istorică o religie, o confesiune, o şcoală filosofică, adeziunea noastră capătă un caracter particular şi deci, singular. Este poate hazardul naşterii sau întâmplarea unei conversiuni dar acest ultim cerc care ar putea fi numit existenţial dă mărturie despre valoarea celebrului pariu pascalian într-un timp istoric în care religia a devenit imperativ necesară, singura în măsură să recupereze natura alterată a fiinţei şi să-i redea demnitatea ontologică originară.

Ceea ce reţine atenţia în acest eseu al lui Paul Ricoeur este propunerea de-a analiza Biblia şi dintr-o altă perspectivă, adică, ca literatură, doar pe baza structurilor sale textuale, renunţând la exegeză şi pornind de la ceea ce Northrop Frye numeşte „Marele Cod" (am putea traduce sau ar putea însemna limbajul biblic considerat în registrul său metaforic.). Credem că această perspectivă, însumată cu cea fenomenologică ar putea face voibire despre avatarurile unei interpretări comprehensive — dar nu şi exhaustive.

„Numai pe calea profeției ne putem apropia mai mult de limbajul kerigmatic al Bibliei când el proclamă, într-un mod metaforic: Domnul este stânca mea, cetățuia mea; eu sunt Calea, Adevărul și Viața; acesta este trupul meu ...", etc.* (12)

Sharle Cox explică coerența internă a textului biblic printr-o ingenioasă repartizare a imaginilor și a tipologiilor asemenea unor scări în forma literei U, cea ce sugerează simultan direcția ascendentă și cea descendentă, cul mea și abisul său, altfel spus scara paradisiacă sau apocaliptică (care în viziunea autorului, sunt tipologii echivalente) și cea demonică.

Ca perspectivă sinoptică, Biblia apare ca un mare text polifonic, compus din rețele complexe de corespondențe între tipuri și antetipuri, care fac să se întrezărească Exodul evreilor și Învierea lui Hristos, Legea de pe Sinai și Noua Lege a Predicii de pe Munte, Creația după Geneză și Prologul Evangheliei lui Ioan, etc. Pe scara ascendentă a culmilor, N. Frye plasează figurile Edenului, Țara Făgăduinței, Darul Legii și al Sionului, al Doilea Templu, Împărăția proclamată de Iisus, Mesia evreilor și cea de-a doua venire așteptată de creștini; pe scara descendentă a abisului se

(12) Paul Ricoeur, op. cit., pag. 24.

următă Paradisul pierdut și Cain, robia egipteană, Babilonul, profanarea celui de-al doilea Templu, Roma și Nero, etc.

Conducția autorului, mulată pe credința sa intimă este pă teoria Marelui Cod se validează prin coerența câmpului simbolic care are la bază o structură centripetă, foarte mult asemănătoare cu teoria <u>sinelui</u> fenomenologic.

Ceea ce înseamnă pentru cultura modernă mișcarea „centrifugă" a textului în limbaj argumentativ și demonstrativ (care repudiază metafora), încearcă să recupereze Marele Cod prin mișcarea „centripetă" în limbaj metaforic-poetic care-și sporește neîncetat valențele de re-semnificare, prin fiecare lectură a Sfintelor Scripturi. Astfel, marele text polifonic al Bibliei se poate numi o poetică în sensul modern al termenului, ce înglobează genul de discurs narativ, prescriptiv, profetic, sapiențial, imnic, scrisori, parabole, etc. Această polifonie a textului pe genuri de discurs nu trebuie însă, a absolutizată. Când vorbim de exemplu, de marea tradiție rabinică (Tora, Profeții și alte Scrieri), noi ne aflăm în preajma altui orizont de limbaj și experiență religioasă care face rostire despre trei moduri diferite de-a articula Cuvântul și Scriptura. Luate separat, ele constituie o lectură sincronică, dar structurată în trei Scripturi;

luate împreună, ele formează Cartea despre care iudaismul ne spune în ce mod poate fi considerată închisă și deschisă. * (13)

După cum aminteam deja, Biblia ebraică reunește cele 39 de scrieri ale Vechiului Testament în 24, după preferința de-a uni cele 2 Cărți ale lui Samuel, cele 2 Cărți ale Regilor, cei 12 profeți minori, Ezra și Neemia, cele 2 Cărți ale Cronicilor în câte una. Această succesiune de 24 scrieri biblice sunt împărțite în 3 grupuri distincte care se succed, după cum urmează: (1) Pentateuhul ("Tora", cea ce înseamnă atât învățătură, cât și lege) (2) Profeții ("Nevi'im"), (3) Scrierile ("Ketuvim").

În "Tora" se găsesc cele 5 Cărți ale lui Moise în canonul profeților se găsesc nu numai cărțile ce poartă numele profeților, ci și cărți istorice precum Iosua, Judecătorii, Samuel și Regii care povestesc despre epoca în care au fost activi profeții, iar în canonul Scrierilor se includ Psalmii, Pildele lui Solomon, Cartea lui Iov, Cântarea Cântărilor, Cartea Ruth, Plângerile lui Ieremia, Eclesiastul — Cohelet, Cartea Esterei, Daniel, Ezra, Neemia și Cronicile. (14)

---

(13) vezi Norman Solomon "Iudaismul", Editura Allfa, București, 2003, cap. 3 și 9.

(14) cf. Jakob J. Petuchowski — op. cit. pag. 39-40.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiția rabinică sugerează acest tip de analiză de „talcat" pe 3 nivele, întrucât fiecare dintre nivele are propria demnitate ontologică. Dacă am lua „Tora" și „Profeții" împreună, am risca să „ucidem" Revelația prin suprapunerea cuvântului Celuilalt cu cuvântul omenesc. Pe de altă parte, „Tora", ca scriptură, comportă ea însăși o dublă interpretare: este lege propriu-zisă și povestire, în care legislativul și narativul operează transferul de la scriitură la cuvântul originar, întrucât dăruirea Legii se întâmplă într-un anumit moment al istoriei eliberării.

„Ascultă, Israele: YHWH Dumnezeul nostru este singurul YHWH" (Deut. 6,4). „Eu sunt Cel Veșnic, Dumnezeul tău, care te-a scos din Egipt, din Casa robiei." (Deut. 8, 14).

Dacă ar fi să înțelegem raportul dintre cuvânt și scriitură după relația apel-răspuns, enunțată la început, realizăm o situație stranie: este vorba despre o poruncă care face apel la ascultare, dar prin intermediul unui mesager care este Moise, în calitate de subiect eponim al Legii (gr. „epi" – pe, „onoma" – nume, ceea ce s-ar citi „Legea lui Moise este Legea lui YHWH."

Logic analizând, la originea Legii nu poate exista cuvânt fără scriptură; și totuși, Legea

a fost dată ca poruncă mai presus de toate cuvintele sau scrierile legislative. Aceste două asertiuni sunt circumscrise într-un cerc de aliante bipolare, în sensul în care „Legea este cuvânt cât privește originea apelului, a convocării, a poruncii, dar scriitură întrucât este absent legislatorul." (15)

Se poate extinde aria dificultăților de interpretare a discursului biblic precum și avatarurile unei posibile interpretări comprehensive prin exemplele propuse de autorul francez cu referire la Exod, Profeți, Înțelepți, etc., însă credem că a fost concludent modul de punere a problemei în spațiul hermeneuticii teologice.

Se impun câteva concluzii, așa cum sunt ele sugerate de autorul articolului:

- — Cărțile separat, „Tora," „Profeții" și „alte Scrieri" ar vorbi, fiecare în parte despre identitatea etico-narativă a poporului evreu, despre o istorie ostilă și străină la adresa unei identități permanent amenințate sau despre un Dumnezeu care pare să fi murit, împreună cu poporul său. (André Néher spunea cândva că numai cultura indaică a știut să integreze propria moarte, înțelegerii de sine atunci

(15) Paul Ricoeur, op. cit., pag. 29.

când vorbea de captivitate, deportare sau Holocaust ca despre niște „tranșe de neant rupând continuitate unei istorii securizante!" (16)

Cât privește „Tora" și „Înțelepciunea", se apreciază că Tora se adresează unui popor, în timp ce Înțelepciunea, fiecărui om.

— Fundamentală pentru înțelegerea de ansamblu a relației teologie-filosofie, teologie-estetică în meridianul postmodernismului actual, ni se pare nota finală a eseului, de la pag. 36, în care autorul Paul Ricoeur aduce câteva precizări în legătură cu subiecte și teme pe care le-a frecventat sau care există doar în proiect. De exemplu, în „Soi-Même comme un Autre", autorul pornește de la lucrarea kantiană „Religia în limitele rațiunii" în care ideea de bază pare să fi aceea a restaurării în subiectul moral a capacității de-a acționa conform datoriei or, regenerarea, restaurarea sau renașterea sinelui capabil se află într-un raport strâns cu iconomia darului. Această temă a darului este celebrată în studiul „Amour et Justice" în care se spune:

„Iubirea este paznicul dreptății, în măsura în care dreptatea, cea a reciprocității și a echivalenței este totdeauna amenințată de a recădea mereu (...) la nivelul calculului interesat, al lui

(16) cf. Paul Ricoeur, op. cit., pag. 34.

„do ut des" (dau ca să-mi dai). Iubirea apără dreptatea împotriva acestei înclinații rele proclamând: „Dau, pentru că tu mi-ai dat deja." Acestea ar fi raporturile dintre caritate și dreptate ca formă practică a relației dintre teologic și filosofic.[17] În acest registru ar trebui plasată și relația posibilă dintre teologic și politic, dar nu pe verticala dominare — subordonare, ci pe orizontala voinței de-a trăi împreună în cadrul unor instituții juste al căror mecanism funcționează, doar întrucât oamenii care le slujesc, fiind în serviciul acestora sunt animați de dorința și voința de bine.

(3) Relația dintre obiectul și experiența estetică din perspectiva hermeneuticii artistice; postmodernismul între virtuți și limite

Cât privește termenii generici circumscriși teritoriului estetic (obiect și experiență estetică), vom încerca să aflăm, pornind de la exemplul propus de Paul Ricoeur pentru relația fenomenologică dintre teologie și filosofie, dacă și în ce măsură funcționează acest tip de analiză pe mai multe nivele, incluzând și cercurile hermeneutice.

Am amintit deja câteva posibile apropieri

(17) idem., pag. 36

și puncte de problemă în preambul, fără să fi adâncit (totuși) analiza prin termenii corelați „obiect – experiență" în perspectivă fenomenologică.

Exercițiul inițial pornește de la definirea acestor termeni așa cum apare ea în diverse materiale de specialitate. Ne-am oprit în mod expres asupra unor exemple de definiții care, prin ele însele și luate separat, stârnesc o oarecare contrarietate și lipsă de consens.

Astfel, pornim de la adevărul devenit truism că opera de artă sălășluiește într-o lume a obiectelor în care coexistă deopotrivă, naturalul și culturalul. Dar această existență conferă oare, în mod automat operei de artă și statutul de obiect estetic? După formularea lui Dufrenne, în acord cu Ricoeur, se pare că nu.

Vom încerca să detaliem.

▲ – Conform Dicționarului de Estetică generală, dar mai ales, în viziunea lui Evanghelos Moutsopoulos* (18) obiectul estetic poate fi definit ca termenul de referință întâlnit în natură sau artă și care, prin intermediul particularităților lui sensibile și expresive poate să provoace conștiinței un anumit impact tradus prin trăire unui sentiment comun sau a unei experiențe speciale.

(18) Evanghelos Moutsopoulos „Categoriile estetice – introducere la o axiologie a obiectului estetic", Ed. Univers, Buc, 1976 vezi și „subiect – obiect estetic" în Dicționar de Estetică generală Ed. Politică, București, 1972, pag. 254-255

Scanned with OKEN Scanner

O altă definiție posibilă care se apropie de interpretarea fenomenologică întâlnim la Datney Townsend*(19):

„Un obiect estetic poate fi conținutul unei percepții, sau elementul declanșator al anumitor sentimente și intuiții. În termenii experienței estetice, el poate fi luat ca obiect al experienței respective sau poate fi caracterizat independent de aceasta, ca fiind obiectul ce rezultă direct din percepție. Mai simplu spus, un obiect estetic este fie o operă de artă, fie un obiect natural suficient de asemănător unei opere de artă pentru a fi descris în acești termeni." (19)

Un alt exemplu de definiție care complică problema vine din partea renumitului estetician și filosof francez, profesorul (~~de filosofie și estetică~~ al) lui Albert Camus, Jean Grenier care pornește de la afirmația că obiectul estetic se opune operei, este contrariul ei, pentru că „opera noastră vine din noi înșine, este ceea ce facem noi, în timp ce obiectul este obiecția, este obstacolul." (20)

Ca argument, este adus exemplul literaților chinezi sau japonezi care-și pun cerneala pe o piatră adusă din grădină. Se pune întrebarea: poate fi considerată piatra în calitate de obiect (obiecție, obstacol. n.n.) drept operă de artă? Răspunsul poate fi dat în funcție de propria noastră percepție. Jean Grenier — în acord cu André Malraux — răspunde că nu

---

(19) Datney Townsend „Introducere în estetică", Editura All Education, București, 1999, pag. 285.

(20) Jean Grenier „Arte și probleme ale", Ed. Meridiane, Buc. 1974,

poate fi considerată operă de artă. Opinia noastră este că da, poate fi considerată piatra respectivă drept operă de artă cu calitatea virtuală de a deveni obiect estetic, cu condiția să precizăm ce anume înțelegem prin această. - Credem că filosoful face o confuzie - (sau poate, traducerea nu este suficient de fidelă înțelesului din textul original) - între operă, ca produs artistic final și operă, ca proces de creație a „bunului artistic!" Ca proces de creație „opera care vine din noi înșine" nu poate fi asimilată obiectului ca produs final și deci, pare logic ca obiectul (în cazul de față, piatra) să nu poată fi operă de artă, întrucât natura a creat-o și nu omul (artist). Pe de altă parte, prezența unui artist remarcabil poate transforma acest banal obiect (piatra) în obiect estetic, în măsura în care muzeele lumii sau numeroasele colecții private dețin în patrimoniul lor exemple concludente (inspirația năvalnică a lui Nichita Stănescu la întâlnirile amicale, când scria versuri pe șervețele de hârtie sau colțuri de ziare, adunate și păstrate cu grijă de Dora Stănescu, versuri ce aveau să apară postum, în Albumul memorial dedicat lui; sau opera lui A. de Saint-Exupéry care a fost pozitiv să apară numai întrucât autorul ei, cu puțin timp înainte de moarte, printr-un testament scris pe spatele unui ordin de zbor, a considerat-o legatară spirituală pe prietena sa, cea care avea

să publice, sub pseudonimul Pierre Chevrier, întreaga operă a acestei ilustre personalități. Exemplele ar putea continua, întărind credința noastră că orice obiect banal din natură (ca obiectie sau obstacol) poate fi însuflețit și semnificat prin semnul de prezență a artistului care-și însușește acel obiect, investindu-l cu virtutea de-a putea fi considerat operă de artă, chiar dacă obiectul nu a venit „din noi înșine.")

Jean Grenier propune și o tipologie a obiectelor cu șansa de a deveni obiecte estetice, pe care estetica contemporană o consideră valabilă (obiect depărtat, obiect uzual, obiect decorativ, obiect tehnic și obiect ritual). Fiecare dintre aceste tipuri de obiecte comportă o analiză detaliată în paginile autorului menționat, însă atenția noastră se va opri asupra obiectului ritual din două motive: pe de o parte, ne situăm în preajma teritoriului sacru pe care (⛧) dorim să-l relaționăm cu estetica, iar pe de altă parte, în chiar modul intern de prezentare a acestui tip de obiect se prefigurează niște dificultăți de înțelegere și asumare.

În viziunea autorului, obiectul ritual este folosit la oficierea ceremoniilor religioase, conform anumitui ritual (sunt considerate obiecte sacre (⛧) lemnul de santal, cădelniță, icoana, potirul, tămâia, etc.). Dacă prin rit înțelegem acțiunea

în care folosirea obiectului este excedată de o valoare sacră, într-un loc și într-un timp anume, cu o anumită ciclicitate, ce pune întrebarea: cum poate obiectul ritual să devină obiect estetic, cu alte cuvinte, cum poate el să decadă dintr-o demnitate atât de înaltă, în aceea de obiect uzual?

Autorul răspunde că obiectele sacre pot să decadă în profan în momentul în care ele nu mai sunt folosite într-un anumit ritual, fiind expuse ca obiecte decorative într-un muzeu sau anticariat.

La întrebarea pusă tranșant dacă un obiect sacru poate deveni obiect estetic, același André Malraux, citat de Jean Grenier, spune că nu, întrucât obiectele sacre sunt venerate, indiferent dacă ele sunt frumoase sau urâte, în timp ce obiectele estetice sunt admirate, apreciate, deci valorizate.

Altfel spus, pentru ca un obiect ritual să devină obiect estetic, el trebuie să-și piardă caracterul sacru, suportând următorul circuit: obiect ritual → obiect profan → obiect estetic. În consecință ea ultimă, deosebirea dintre obiect și opera de artă ar fi — în viziunea lui Jean Grenier — că obiectul se impune, în timp ce opera de artă se propune, după o schemă logică mai veche care nu se susține în postmodernismul actual, aceea că știința înseamnă denotație, iar artă, conotație.

Asupra acestor opinii, argumentele noastre

vin din zona Esteticii teologice, în care simțul estetic este înrâurit de simțul dumnezeiesc și în care numele frumosului se scrie deopotrivă ca frumuseți transcendentă și frumusețe estetică — în măsura în care, credinciosul și artistul sacru experiază acest tip de prezență a frumosului.—.

Știm că prima manifestare a Logosului ceresc în zidire se săvârșește în numele frumosului: „Fiat Lux!" — „Să se facă Lumină!", or cuvântul Lumină este aici însuși chipul frumuseții supra firești și totodată, unul dintre „atributele măreției lui Dumnezeu din Treime." (21)

Într-o estetică cotidiană poate că e permis să distingem între obiectele sacre și cele profane, acceptând și circuitul transformator al lui Jean Grenier, însă într-o Estetică teologică care face pledoaria unor trăiri înalte și a realizării unor opere de artă exemplare care stau sub semnul inspirației și prezenței divine, această dihotomie nu mai funcționează. (Bach, Dante, Enescu, Brâncuși pot fi exemple peremptorii). Altfel spus, considerăm că obiectele sacre <u>sunt</u> obiecte estetice și nu <u>devin</u> — chiar dacă le venerăm sau le valorizăm. Împărtășim credința că „artistul este autorul unei lucrări care nu poate fi reluată, îmbogățită și desăvârșită de altcineva.

(21) <u>Petru Ursache</u> „Mic tratat de estetică teologică", Ed. Junimea, Iași, 1999, p. 87

Mărginită în sine însăşi, ca orice sistem închis, opera de artă nu este verigă unui lanţ. În ea se organizează şi se istovesc puterile unui singur om şi poate, ale unei singure clipe. De aceea, veşnicitatea mască faţă de artă este mai mare decât aceea îndreptată spre faptele vieţii practice sau spre cercetarea ştiinţei. Nici uneia nu le cerem desăvârşirea. O operă de artă însă, nedesăvârşită este un prilej pierdut, pentru că nimeni n-o mai poate reface şi desăvârşi. Este ca un fel de înfrăngere a spiritului în năzuinţa lui către armonie." (22)

Artistul de geniu nu „copiază", nu „inventează" ci el comunică „ceea ce vede", adică „chipul nemuritor al lui Dumnezeu" care trezeşte uimire, „spaimă sacră" (aşa s-ar putea defini sentimentul, după formula inspirată a lui Evanghelos Moutsopoulos).

Experienţa estetică se întâlneşte deci, în mod armonios şi mistic cu experienţa religioasă.

„O inimă ortodoxă ~~Ea~~ înţelege totul", va spune Dostoievski, însă inima ortodoxă e aceea care, „în simplitatea copilărească a curăţeniei, a regăsit natura primordială din profunzimile făpturii şi se face una cu ea în iubire universală." (23)

Despre experienţa estetică ca un corelat generic

---

(22) Tudor Vianu „Poezie şi filosofie", Editura Enciclopedică Română, Buc., 1971, pag. 17.

(23) Nichifor Crainic „Nostalgia Paradisului", Editura Moldova, Iaşi, 1994, pag. 265.

Scanned with OKEN Scanner

al obiectului estetic putem realiza un crochiu sumar cu precizarea unor idei de fond.

Conceptul ~~de~~ de experienţă estetică comportă în sine două modalităţi de abordare, ambele corecte şi legitime:

- în sens generic, experienţa estetică reprezintă o formulă prin care arta este înscrisă într-o practică socială cuprinzătoare, însumând valorile specifice unui anumit spaţiu şi timp cultural. Adică, putem vorbi despre o experienţă estetică mistică, barocă, clasică, romantică sau modernă cu aceeaşi îndreptăţire cu care afirmăm că Leonardo da Vinci aparţine Renaşterii prin dimensiunea de „homo universalis" şi micii modernităţi, patronată de dimensiunea „homo technicus";

- în sens restrâns şi curent, propriu domeniului de cercetare, experienţa estetică poate fi abordată prin prisma individualului, a subiectului estetic angajat în aventura unei trăiri şi cunoaşteri personale.

În realizarea unei posibile exegeze privind experienţa estetică, vom împărtăşi acest al doilea punct de vedere măcar pentru simplul motiv că obiectul (natural sau creat) nu poate exista ca obiect estetic decât prin mediera cu un subiect valorizator.

Lucrarea lui Mikel Dufrenne deja citată oferă argumentele cele mai solide în înţelegerea şi asumarea ideilor de faţă. Această lucrare în două volume a renumitului filosof şi estetician francez este considerată o monografie exhaustivă asupra experienţei estetice, rămânând una dintre operele filosofice monumentale de inspiraţie fenomenologică.

Rezumând, credem că patru ar fi ideile de bază pe care nu le vom detalia în acest studiu, ci doar le vom identifica în calitate de posibile teme de reflecție.

(1) - Analiza experienței estetice trebuie să pornească de la spectator (receptor), excluzând experiența artistului, chiar dacă cele două experiențe (ale creatorului și ale spectatorului) sunt comunicative: „(---) artistul devine spectatorul operei sale pe măsură ce o creează; iar spectatorul se asociază artistului, căruia îi recunoaște actul de participație în operă." (24)

Această idee poate fi asumată în relație cu adevărul că o operă nu există decât dacă este percepută și consacrată de un public destinatar. (Opera de artă muzicală răspunde cel mai bine acestui postulat prin simbioza între compozitor — interpret — public, unde fiecare dintre acești termeni se presupun în mod absolut deși, folosind o remarcă puțin malițioasă a lui Jean Esprenier, am putea spune că o operă poate <u>exista</u> prin intenție și <u>muri</u> prin execuție sau, o situație și mai stranie propusă de Igor Stravinski în Poetica muzicală, aceea a prezenței unui dirijor <u>fără</u> orchestră (întrucât orchestră fără dirijor este posibilă — și funcționa un asemenea ansamblu în Rusia s.n.).

(2) - Experiența estetică (a spectatorului) nu poate fi definită decât în relație cu obiectul estetic, întrucât aceștia presupun prezența subiectului valorizator, care

---

(24) Mikel Dufrenne, Op. cit, pag. 21.

întâi percepe obiectul și apoi îl prinde în sistemul lui de valori.

(3) – Experiență estetică se construiește pe prezență distinctă a două elemente: obiectul și percepția. Această idee comportă însă, la rândul ei niște clarificări: pe de o parte, conștiința se trezește într-o lume deja orânduită pe sistem de istorie sau tradiție, iar conștiința se poate răsturna având orgoliul de-a înființa o nouă istorie (a se vedea mișcările de avangardă pe de altă parte, obiectul devine estetic doar dacă opera de artă ajunge la spectator. Altfel spus, obiectul estetic este opera de artă percepută. Totuși, simpla prezență și percepție nu poate fi un garant al unei experiențe estetice exemplare, întrucât lumea culturală postmodernă oferă exemple multiple de opere artistice pe care nu întotdeauna le putem recunoaște sau aprecia ca autentice și valoroase.

(4) – De-a lungul timpului, experiența estetică a fost provocată de opere de artă foarte diferite, ceea ce sugerează următorul adevăr: pe de o parte, există opere de artă independent de conștiința sau percepția noastră, iar pe de altă parte, există multiple atitudini (și uneori, contradictorii) în fața acestor opere.

Luate separat (opera de artă necunoscută sau opera de artă care stârnește reacții diferite) nici una dintre aceste situații nu poate naște experiența estetică. Concluționând, putem afirma că o experiență estetică autentică se naște doar atunci

Scanned with OKEN Scanner

când opera de artă este consacrată, iar percepția spectatorului este fidelă, întrucât ea aparține unui subiect autorizat. Finalmente, problema opțiunilor și a gusturilor trebuie să corespundă unor criterii estetice unanim acceptate.

Cu menționarea problemelor de fond care încearcă să clarifice relația complexă dintre obiectul și experiența estetică, vom încerca să punctăm în continuare, câteva elemente specifice ale creației artistice moderne. Demersul nostru va fi întreprins din perspectiva ~~din perspectiva~~ fenomenului muzical, dar credința noastră este că virtuțile sau limitele care definesc arta muzicii pot fi extinse asupra artei în genere, prin postularea unor principii estetice universale.

Mai facem și observația că tentativa de hermeneutică (~~muzicală~~) artistică nu poate fi circumscrisă stricto sensu ariei postmoderniste, pe motivul că această mișcare (orientare, curent, etc.) nu beneficiază încă de o paradigmă coerentă căreia să-i putem surprinde fiecare articulație.

Faptul că postmodernismul este asociat „postcomunismului" și „postistoriei" (25), induce și ideea că suntem prea aproape de evenimentele respective, lipsindu-ne perspectiva unei neutralități sau obiectivități axiologice.

Despre postmodernism, lucrări importante

---

(25) Alexandru Zub „În cântarea unei paradigme", în vol. „Postmodernism", coordonat de Sorin Pârvu, Institutul European, 2005, pag. 7.

au scris și Matei Călinescu („Cinci fețe ale modernității", Ed. Humanitas, 2005) H-Roman Patapievici („Discernământul modernității", Ed. Humanitas, 2004), N. D. Zaharia („Estetica postmodernă", Ed. Dosoftei, Iași, 2002) ș.a., dar studiul nostru își declină pretenția de-a surprinde numitorul comun al operelor de artă postmoderne și pe motiv că, în peisajul artei actuale, nu avem știință să se fi realizat opere semnificative. De aceea, trimiterile ne fi către operele sfârșitului de secol XX care continuă să suscite interogații și reevaluări.

Într-un posibil periplu istoric întreprins asupra fenomenului muzical, compozitorul și muzicologul Constantin Regar sesiza discrepanțele uimitoare dintre muzica veche și cea modernă. În vechime, muzica deținea de exemplu, alături de funcția generică culturală-estetică și funcții adiacente precum: magică, filosofică și terapeutică și ea nu reprezenta o invenție personală, chiar atunci când era produsă de o persoană identificabilă, ci era atribuită zeilor (ceea ce ar putea sugera înalta demnitate ontologică cu care era investită).

La întrebarea care s-ar putea naște „de ce muzica și-a pierdut sensul și funcția ei originară?", singura explicație posibilă pe care autorul o dă ar fi aceea că, începând cu Renașterea și ajungând în contemporaneitate, a început să se contureze o civilizație de tip existențialist diferit față de cele

anterioare, cea ce ne îndreptățește să afirmăm că nu lumea s-a schimbat, ci omul însuși.

„Nu muzica și-a pierdut virtuțile menționate de antici, ci omului i s-a răpit progresiv sensibilitatea dată de aceste virtuți. Procesul de vindecare, de profundă încântare, nu se mai produce în om la auzul unor melodii simple, al unui flaut, al unei harfe, la auzul unei simple melodii cântate. Intervalele simple și melodiile nu mai spun aproape nimic omului cult actual. E poate o „creștere" în sensul în care o stradă a copilăriei poate părea uriașă, fascinantă, măreață, iar în ochii adultului e numai o înghesuială meschină de case (---). O pierdere rămâne o pierdere. Și pierderea nu e mică, pentru că nu e vorba de un atribut oarecare neînsemnat, ci de copilăria din om, de prospețime, poate chiar de subiectivitatea sa, ca dimensiune ontologică!" (26)

Sînt gînduri simptomatice ale unui artist ancorat el însuși în acest univers al acumulărilor sau pierderilor.

Dacă nu poate fi negată creșterea pe verticală, în sensul sporului de cunoaștere rațională, așa cum e ea, pe orizontală, la nivelul sensibilității și percepției estetice, pierderea este mare. Este cea ce se întâmplă și cu fenomenul muzical care, de-a lungul secolelor a înregistrat mutații profunde; azi muzica - forță (filosofică, magică și terapeutică cum

(26) Cornelius Cepar „Introducere în sonologie", Ed. muzicală, Buc., 1984, pag. 75.

fusese în antichitate) ea devine artă (în preclasicism, Renaștere, clasicism), din artă devine spectacol (romantism — Wagner („Gesamtkunstwerk") ca apoi, la începutul sec. XX, secol în plină expansiune ea să devină o simplă „dexteritate intelectuală", și chiar „obiect de curiozitate."

Dacă ceea ce noi numim astăzi muzică nu mai are nimic comun cu forța misterioasă din care Platon făcuse una din temeliile Republicii sale, acest fapt nu ne dă totuși dreptul să afirmăm dacă fenomenul în sine reprezintă un câștig sau o pierdere, căci încă nu știm ce va spune viitorul despre un Stockhausen, Schoenberg sau Alban Berg.

Ni s-a părut deosebit de sugestiv tabloul conturat de muzicianul Olivier Messiaen privind timpul pe care îl traversăm și respectiv, calitatea actului de cultură cu care fiecare dintre noi se simte dator să marcheze trecerea prin acest timp zbuciumat.

„--- Trăim într-o epocă teribilă. Istoria omenirii ne oferă imaginea unui obiect care cade. Cu cât se apropie mai mult de punctul de cădere, cu atât mai mult viteza lui crește. Toate lucrările noastre, toate descoperirile noastre capătă o viteză tot mai mare. Timp de secole, oamenii s-au mulțumit să facă lucruri foarte puțin diferite de ceea ce se făcea în perioada cavernelor. Și deodată, în acest secol, fiecare și trebuie să aducă o nouă invenție. Se observă îndepărtându-se, pragul adevărului, în

timp ce ignoranța noastră crește." (27) (34)

Comentariile muzicianului privind această problemă a universului în expansiune, a vitezei cu care ne măsurăm actele de cultură și respectiv, modul în care aceste aspecte amprentează fenomenul muzical s-ar sprijini pe următoarele argumente:

• — în secolul nostru (XX), muzica tinde să devină din ce în ce mai mult o profesiune a „invenției în expansiune", în care dominantă este nota de aport personal;

• — funcțiile muzicii nu mai sunt filosofice, magice și curative, ci doar experimentale și intelective;

• — artistul însuși este zeul, genul creator, un fel de apariție unică și irepetabilă;

• — aportul lui este un act de cultură supus judecăților sociale sau criticii de artă care operează cu valori statistice;

• — toate artele se îndreaptă spre informare și obiectivare, fiind angajate pe drumul desacralizării.

Șansa noastră (ca element de recuperare a valorii intrinseci a muzicii) este credința că muzica poate și trebuie să devină acea disciplină care poate feri omul de pericolul înaintării spre obiectivare. În profunzimile lumii obiective, omul sfârșitului de secol XX a început să întrezărească legitatea propriei subiectivități; înaintând în problematic, omul înaintează spre sine, spre adâncul din el. Și chiar dacă nu vom ajunge să descoperim toate secretele lumii fizice (căci

(27) Apud Cosmelis Cezar, op. cit., pag. 86.

fiecare progres al cunoștințelor noastre pune mai multe întrebări decât rezolvă"), credem că recuperăm un lucru cu adevărat valoros, care dă până la urmă esența actului filosofic și anume, experiența de-a ne adăuga în întrebările noastre care, la rândul lor, ne vor ajuta „să regăsim și căile altora" (Constantin Noica)

Dacă epoca noastră stă sub semnul obiectivării, șansa recuperării subiectivului din noi ar fi — în viziunea lui Cornelius Cezar, — „estetica ~~empatică~~ integrativă" care are ca model estetica empatică propusă de Theodor Lipps (1851-1914).

În cadrul esteticii integrative (28), autorul propune următoarea clasificare a artelor:

- ▲ arte proiective (pictura, sculptura, muzica) unde receptorul „citește" ca pe un ecran toate datele operei de artă;
- ▲ arte introiective (literatura, poezia) unde totul se proiectează pe un ecran interior;
- ▲ arte interjective (muzica) unde se operează cu un flux de amploare în comunicarea dintre mesajul exterior și încărcătura emoțională a ecranului interior.

Ar rezulta o „triadă ontică" care operează cu termenii „mie - tie - lui" pe suportul căreia Cornelius Cezar construiește o paradigmă a esteticii generale compusă din următoarele segmente: estetica tradițională (considerată a creatorului care-și propune opera) estetica informațională (care aparține criticului de

(28) Cornelius Cezar „Estetica integrativă" — în revista „Muzica" nr. 5, 1984, pag. 42.

artă și care trebuie să opereze cu formule matematice), iar în vârf, ca prezență sumativă ar fi estetica integrativă capabilă să observe „finalitatea umană, individuală sau colectivă a artei, ca un efort de reintegrare a lumii obiective în planul subiectiv și de autoprezentare a subiectivului în plan obiectiv." (29)

Dacă simțurile nu oglindesc realitatea, ci o interpretează, înseamnă că artele „bazate pe o interpretare logic-subiectivă a realului constituie o interpretare a interpretării." (30). Această dublă interpretare are menirea să adreseze omului date despre propriile sale puteri lăuntrice, să-i definească locul și rostul în acest univers aflat sub semnul expansiunii, să reafirme nevoia de artă — în speță, nevoia de muzică și de virtuțile ei — pentru a regăsi în noi și în ceilalți lumina frumuseții.

Nu întâmplător ne-am oprit asupra acestui artist deși cadrul opțional i-ar fi inclus pe Umberto Eco („Opera deschisă") și Pascal Bentoiu („Imagine și sens")

Experiența estetică a acestui artist este exemplară, dar rămâne cumva, învăluită în mister și nu ne putem îngădui speculații pe această temă. Singur, faptul biografic sau data istorică consemnează ruptura totală de actul componistic în momentul în care a „descoperit" Religia ortodox. (1985) devenind și un practicant fervent al acesteia.

Dispărut prematur dintre noi când încă nu împlinise vârsta de 60 de ani (în 1997), Cornelui Cezar rămâne

(29) ~~Cornelui Cezar~~, ~~Introducere în sociologie~~, ~~p. 92~~.
Idem, pag. 42. (30) – Cornelui Cezar, op. cit., pag. 92.

una dintre figurile emblematice ale culturii moderne, un artist de gravă și profundă meditație filosofică, un rafinat prozator, poet și scriitor.

În loc de concluzii, am dăruit câteva gânduri scrise de Grete Tartler:

„O mugură pentru tăcere și înțelegere, pentru inimă și respirație adevărată, o mugură în care cuvântul, faptă, ba chiar felul vieții însăși a celui care cântă să însemne realitatea --- Așa își dorea să scrie Cornelius Cepa așa a scris. Rareori au existat creatori al căror mod de a trăi să coincidă perfect cu arta lor poetică: moralul, credincioșul, curatul, entuziastul Cornelius Cepa așa a fost." (Revista „Mugurel" nr. 7, februarie 1997)

Bibliografie

1. - Ioannis Zizioulas „Creație ca euharistie", Editura Bizantină, București, 1999.
2. - Mikel Dufrenne „Fenomenologia experienței estetice", Editura Meridiane, București, 1976.
3. - Paul Ricoeur „Experiență și limbaj în discursul religios" în vol. colectiv „Fenomenologie și teologie", Editura Polirom, Iași, 1996.
4. - Ștefan Afloroaei „Metafizică și experiență religioasă. Analogii posibile", postfață la vol. „Fenomenologie și teologie", Ed. Polirom, Iași, 1996.
5. - * * * idem „Întâmplare și destin", Institutul

European, 1993.

(6) - Jakob J. Petuchowski (Petuchow) / Clemens Thoma „Lexicomul Herder al Bibliei indeo-creștine", Ed. Humanitas, 2000.

(7) - Norman Solomon „Iudaismul", Ed. Allfa, Buc., 2003

(8) - Evanghelos Moutsopoulos „Categoriile estetice — introducere la o axiologie a obiectului estetic", Editura Univers, Buc., 1976.

(9) - Dabney Townsend „Introducere în estetică", Editura All Education, Buc., 1999.

(10) - Jean Grenier „Arta și problemele ei", Ed. Meridiane Buc., 1974.

(11) - Petru Ursache „Mic tratat de estetică teologică" Ed. Junimea, Iași, 1999.

(12.) - Tudor Vianu „Poezie și filosofie" Editura Enciclopedică Română, Buc, 1971.

(13) - Nichifor Crainic „Nostalgia Paradisului", Ed. Moldova, Iași, 1994.

(14) - Alexandru Zub „În căutarea unei paradigme", în volumul „Postmodernismul" - coordonator Sorin Vieru, Institutul European, 2005.

(15) - Corneliu Cezar „Introducere în sonologie", Ed. Muzicală, Buc., 1984.

Scanned with OKEN Scanner